А. С. Булгаков

ТЕАТР
и
ТЕАТРАЛЬНАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ
ЛОНДОНА



ЭПОХИ
РАСЦВЕТА ТОРГОВОГО
КАПИТАЛИЗМА

Academia

А. С. Булгаков

ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ ЛОНДОНА



ЭПОХИ РАСЦВЕТА ТОРГОВОГО КАПИТАЛИЗМА

Academia
1929

Напечатано по определению Отдела Истории и Теории Театра Г. И. И. И.

Председатель Отдела
А. А. Гвоздев.

Ноябрь 1928 г.

Обложка работы
А. А. Ушина

Ленинградский Областлит № 32386
Тираж 2000 — $8^1/_4$ л. Зак. 661 Госуд. тип.
им. Евг. Соколовой, Ленинград,
пр. Кр. Командиров, 29

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая работа охватывает самый блестящий период английского театра — театр эпохи расцвета торгового капитализма.

Возникая для удовлетворения культурных потребностей восходящего класса — буржуазии, городской профессиональный театр является антитезой придворному самодеятельному театру феодального дворянства. В течение всего рассматриваемого здесь периода (1576—1642 г.г.) городской театр идет, однако, по пути постепенного сближения с придворным театром и в конечном результате, к началу междоусобной войны (1642 г.), оказывается на стороне класса отмирающего, становясь идеологически неприемлемым для более сильной и здоровой части буржуазии, которой он был обязан своим укреплением. Такой путь профессионального театра был обусловлен изменением общей ситуации и той социальной перегруппировкой, которые были вызваны все более и более разрастающейся классовой борьбой. В процессе этой борьбы театр оказался тем пробным камнем, на котором средняя буржуазия, возглавляемая идеологами этого класса — пуританами, испытывала свои силы в борьбе с абсолютизмом.

Рассматривая историю театра эпохи Елизаветы — Карла I на фоне классовой борьбы, можно заметить и объяснить многие перемены, происходящие в жизни театра изучаемого периода. Они обусловлены изменением отношения разных общественных групп к театру, что отразилось прежде всего на социальном составе аудитории городских театров. При строго коммерческом характере театральных предприятий Лондона смена зрителя влекла за собой существенные реформы как в области драмы, так и в сфере чисто театральной. Театр выполнял социальный заказ того потребителя, которого он имел перед собой в данный момент. Смена этого потребителя естественно должна была вести и к изменению театральной продукции в целом.

На основании всех этих соображений в настоящей работе сохраняется основная установка на изучение театрального зрителя, а также отводится значительное место вопросу взаимоотношений театра и пуритан и выяснению роли центральных и городских властей в жизни профессионального театра.

Такой установкой объясняются некоторые особенности в разработке отдельных вопросов. Театральное здание рассматривается подробнее в отношении зрительного зала, чем в отношении сценической площадки; некоторые важные вопросы (например: оформление и организация спектакля, внутренний распорядок актерских трупп и т. п.) затрагиваются лишь

отчасти. В этом отношении я руководствовался также необходимостью осветить те стороны староанглийского театра, которые были мало затронуты в русской научной литературе.

Вся работа подразделяется на три части: 1) основной текст, который разбивается на семь глав, 2) примечания, носящие характер более специального комментария и дополнений и 3) приложения, где впервые на русском языке опубликовывается ряд существенных для понимания эпохи документов.

Подобное построение книги определялось стремлением вынести работу за пределы узкого круга специалистов по истории сценического искусства и сделать ее доступной более широким слоям читателей.

Составленные мною таблицы имеют целью дать наглядную схему роста театральных зданий Лондона, столичных актерских трупп и размещения их по театрам. Не претендуя на абсолютную точность, таблицы эти могут помочь читателю ориентироваться в весьма сложной театральной жизни Лондона рассматриваемой эпохи.

В заключение считаю долгом принести свою глубокую благодарность проф. А. А. Гвоздеву, под общим руководством которого я работал и ценными указаниями которого я пользовался, а также проф. В. К. Мюллеру — за целый ряд советов и замечаний.

А. Булгаков

Ленинград.
1929 г.

ПОСВЯЩАЕТСЯ
Т. Н. Б.

ТЕАТР
И ТЕАТРАЛЬНАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ ЛОНДОНА ЭПОХИ РАСЦВЕТА ТОРГОВОГО КАПИТАЛИЗМА

ГЛАВА ПЕРВАЯ

АНГЛИЯ XVI — XVII В. В.

ОБЩИЕ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИЕ И ПОЛИТИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ

Весь XVI и половину XVII в. Англия перестраивается из земледельческой в торгово-капиталистическую страну. Идет быстрая социальная перестройка, происходит яркий социальный сдвиг. На общественно-политическую арену выступает новый класс общества — торговая буржуазия, — вступающий в борьбу с обветшалым феодализмом и на первых порах находящий себе поддержку у абсолютной власти, в свою очередь заинтересованной в буржуазии, до тех пор пока интересы этих обеих сторон являются еще общими: эти интересы — сокрушение старого феодализма. В Англии мы можем наблюдать этот процесс и такие соотношения примерно до самого конца XVI в. (пожалуй даже до конца царствования Елизаветы — 1603 г.).

С первого десятилетия XVII в. это положение меняется: начинается постепенное и все растущее расхождение интересов буржуазии и абсолютной власти, приводящее к столкновению и завершающееся революцией.

Чтобы понять тот социальный сдвиг, который переживает Англия в XVI — XVII в. в., надо оглянуться несколько назад.

Тот факт, что еще со второй половины средних веков Англия оказалась поставщицей шерсти для суконной промышленности в Европе, сделал то, что в XVI в. организацией животноводческих хозяйств занялись не только сельские хозяева, но и очень большой процент феодального дворянства. Таким образом шел процесс обуржуаживания некоторой части феодалов.

Наряду с этим, междоусобная династическая война „Алой и Белой Роз", длившаяся с 1455 по 1485 г., закончившаяся утверждением на престоле династии Тюдоров, положивших начало абсолютной монархии в Англии, и стоившая больших жертв феодалам, привела к тому, что многие дворянские поместья попали в руки наиболее богатых представителей новой буржуазии, часть коей таким путем „одворянилась".

Составившееся в результате этого новое дворянство, к началу периода расхождения абсолютной монархии с буржуазией, оказалось ближайшим образом окружающим монарха и в политическом отношении составило как бы „умеренную" партию. Примерно к концу первого десятилетия XVII в. окончательно сложился класс этого нового дворянства, новой, преимущественно денежной, аристократии, начинающей брать верх над аристократией родовой. На эти круги ближайшим образом и начинает теперь опираться королевская власть, признающая за этим „благородным" сословием особые права и охраняющая его привилегии.

Таким образом постепенно суживается социальная база абсолютизма и начинается постепенный отход от него производительных классов. Процесс этот растет в царствование Якова I Стюарта

(1603—1625) все быстрее и сильнее, а в царствование сына его, Карла I (1625—1649), наступает уже полное расхождение абсолютизма с буржуазией, приводящее в конце концов к революции.

Таким образом эпоха Тюдоров — Генриха VII (1485—1509), Генриха VIII (1509—1547) и Елизаветы (1558—1603)—явилась эпохой расцвета и утверждения абсолютизма [1]. Господствующим классом общества Англии XVI в. оказалась буржуазия, в главной массе состоявшая из купцов-капиталистов и крупных предпринимателей во всех областях. На эту группу общества и опирается главным образом правительство Елизаветы. Вся политика правительственной власти диктовалась не волей народа в целом и не верхушкой—остатками старых феодалов, а именно новым классом — буржуазией. Во главе этого класса стояли, однако, не только истинные купцы (так сказать по своему происхождению), но и некоторые представители дворянства, примкнувшие к буржуазии и обуржуазившиеся настолько, что сами стали не менее ловкими дельцами-предпринимателями или торговцами. Пример этому можно видеть в графе Соутгэмптоне, покровителе литературы и театра (в частности самого Шекспира), который вышел из рядов феодального дворянства и который был ярким типом нового капиталиста-предпринимателя, состоя, так сказать, „главным директором“ колониальных предприятий. На этом примере отражается общий „предпринимательский“ дух эпохи, дух торговли, жажда наживы, характерные для Англии XVI—XVII в.в. Он виден повсюду, вплоть до такой частной области как театр.

В дополнение к сказанному надлежит упомянуть еще об одном акте абсолютной власти, имевшем

значение как для социальной перегруппировки общества, так, частично, отразившемся и в жизни театра. Здесь имеется в виду важное событие царствования Генриха VIII — реформа английской церкви.

Реформационное движение в Англии было вызвано тем же, чем в свое время вызвана была и война „Алой и Белой Роз“, т. е. земельным голодом. [2] Необходимость наделить землей новообразовавшееся дворянство заставила Генриха VIII прибегнуть к конфискации и секуляризации монастырского земельного имущества, что привело к уничтожению монастырей и монашества, а следовательно к разрыву с папой и Римом. Конфискованные земли были розданы окружающим короля лицам. Таким образом захват монастырских земель был подсказан Генриху VIII прежде сего классовыми интересами, которые он защищал.

Уничтожение монастырей выбросило на улицу толпы монахов и нищих, питавшихся при монастырях. Из этих толп, которые не могли найти себе заработка, вместе с массой обезземеленных крестьян, [3] еще ранее этого оказавшихся лишенными возможности найти применение своему труду, постепенно образовались массы безработных и нищих, наводнявших Лондон в XVI—XVII в. в., что вызвало необходимость издания целого ряда законодательных актов, имевших целью борьбу со все растущим нищенством и безработицей.

Таким образом намечаются уже три основные группы общества, из коих две первые — новое дворянство и буржуазия — играют основную роль в истории Англии XVII века.

После такого общего вступления перейдем к наиболее интересующему нас периоду.

Предельными датами этого периода будут: 1576 г. — год появления в Лондоне первого постоянного здания профессионального театра и 1642 г. — момент начала междоусобной войны и издания парламентом первого акта, воспрещающего всякие актерские выступления в Англии.

Таким образом нашему рассмотрению подлежит период в шестьдесят шесть лет, в пределы которого входят: вторая половина царствования Елизаветы Тюдор (до 1603 г.), Якова I Стюарта (1603—1625 г.) и его сына Карла I (1625—1642).[4] Само собой разумеется, что столь значительный период и притом период, когда общественная и политическая жизнь Англии развивается необычайно быстрым темпом, не позволяет нам при обзоре театральной жизни столицы Англии делать какие либо общие выводы по всему этому промежутку времени в целом. Мы должны рассматривать театральную жизнь по каким то отдельным периодам, наметить какие то переломные моменты. Намечая же эти периоды на основании чисто театрального материала, мы неминуемо столкнемся с вопросом о том, не было ли и в общественно-политической жизни Англии каких нибудь смен, обусловивших такое деление в сфере чисто театральной. И действительно такие деления более или менее четко могут быть выявлены. Поэтому в первую голову нам и предстоит наметить основные грани, на которых происходит та или иная перемена именно в этой области.

Выше мы уже в общих чертах указали на роль абсолютной власти во второй половине XVI и в первой половине XVII в. и на соотношения ее и буржуазии. Таким образом нами как бы была уже намечена какая то грань, падающая примерно на рубеж

двух столетий и хронологически почти совпадающая с концом царствования Елизаветы и началом царствования Якова I.

Царствование Елизаветы (в интересующей нас части его, т. е. 1576—1603 гг.) является как бы первой частью взятого нами периода. В это время, как уже было сказано, еще существует равновесие между абсолютной властью и буржуазией, чем объясняется весь блеск, мощь и относительное спокойствие в общественной и политической жизни царствования Елизаветы. Этим же объясняется и тот подъем и расцвет национального чувства, которым отмечена эта эпоха. Общность экономических интересов новой аристократии и буржуазии, единодушие, приведшее к разгрому испанской „Непобедимой Армады“ (1588 г.), завершившему борьбу за мировой рынок, создали мощь и силу Англии, предоставив в ее руки морскую торговлю и расширив ее внешний и внутренний рынок. Это дало ей возможность с чудовищной быстротой окрепнуть и стать в ряды первых мировых держав. Потребность в новых рынках сбыта, явившаяся результатом быстрого роста торговли, заставила англичан еще раньше разгрома Испании искать новых морских путей. Это привело к тому, что уже в половине XVI в. англичане проникают в Пруссию, далекую Московию, заводят сношения с ближним востоком и африканской Гвинеей. Но помимо этого целый ряд английских путешественников (напр. Ралей, Дрэк и др.) предпринимает экспедиции к американским берегам, открывает там новые земли, и их корабли, нагруженные разной добычей, везут все эти богатства домой в Англию.

Результатом развития торговли, а также притока драгоценных металлов из вновь открытых земель,

явился быстрый рост цен, не прекращавшийся до 30-х годов XVII века. Этот рост цен был выгоден прежде всего купцам и капиталистам, новой денежной аристократии. Мелкие торговцы и средняя масса населения также имели от этого выгоду, но частичную: она сказалась главным образом в улучшении их жизненных условий. Положение же рабочих оставалось очень незавидным. Заработок их оставался постоянным и неизменным, что — при быстром росте цен — вело к все растущему их обнищанию. Таким образом всю выгоду от экономического развития страны получали главным образом средние и отчасти высшие классы общества. Низшие же, — численность коих, по причинам указанным выше, сильно возросла, — обречены были на бедственное существование. Становятся понятными слова современного историка Гаррисона о том, что английский народ делится на четыре части: „джентльмены, горожане, мелкие земельные собственники и ремесленники или рабочие“, и что „эта четвертая и последняя группа населения не имеет ни голоса, ни авторитета в общественной жизни; она создана для того, чтоб ею управляли, а не для того, чтобы управляла сама“. [5] Такую же мысль мы встречаем не раз и у Шекспира, и у ряда других драматургов. О рабочих и мелких ремесленниках не стоит и говорить: эти лица безусловно обречены служить быдлом для все преуспевающего среднего класса. [6]

Итак, как мы видим, постепенно упрочивается и укрепляется положение буржуазии и определяется ее доминирующая роль в общественной жизни.

Так постепенно в Англии шел процесс развития капитализма под покровом абсолютной власти в царствование Елизаветы. Но уже к концу ее царство-

вания обнаруживаются первые признаки расхождения интересов буржуазии и абсолютизма.

Первым еще слабым столкновением были жалобы парламента на практиковавшуюся Елизаветой раздачу монополий, очень выгодную казне, но стеснявшую рост торгового класса. Жалобы эти пришлось Елизавете выслушать в парламенте еще в 1597 г., и хотя это первое столкновение было еще слабым и не принесло никаких результатов, тем не менее оно было первым предвестием того, что абсолютизм начал уже изживать себя.

Последним актом абсолютной власти в борьбе со старым феодализмом было подавление восстания Эссекса и казнь его (1601 г.) — факт, в котором отразилась еще раз та роль, которую абсолютизм был призван сыграть раньше. После 1601 г. роль абсолютизма, как защитника интересов нового класса, была сыграна. Отныне все его внимание обращается на окружающее трон новое дворянство которое численно все растет и растет, особенно в царствование Якова I. Наступает второй период, когда материальный и духовный рост английского общества требует уже уничтожения сохранившихся феодальных пережитков, которые, однако, абсолютная власть теперь ревниво оберегает. Начинается постепенный рост классовых противоречий между буржуазией и абсолютной властью, под флагом которого проходит все царствование Якова I.

Политическая оппозиция против абсолютизма носила в Англии (как и всюду в ту эпоху) религиозную оболочку. Почва для образования оппозиции именно такого характера была подготовлена появившимся ко второй половине XVI в. пуританизмом, о котором здесь нам надлежит сказать несколько слов.

Пуритане, в сущности, не были каким то определенным классом и никакой класс не мог быть назван специфически пуританским. Самый термин „пуритане“ появляется около 1565 г. и в начале имеет только религиозную окраску. Сперва пуританизмом называется чисто религиозное движение; пока еще это просто прогрессивное протестантство, имеющее дело только с формами, а не с доктринами религии. На первых порах пуритане восстают только против того внешнего, что сохранилось еще в церкви после реформации. Они идут против епископата, внешних обрядов, порицают пышность и роскошь духовенства, проповедуя простоту как в религии, так — мало-по-малу — простоту и воздержание и в частной жизни. Ряды пуритан пополняются прежде всего представителями разных классов и людьми разной культуры. Но постепенно эти ряды начинают пополняться преимущественно средним классом, городскими торговцами, мелкими владельцами в деревне, а также и представителями городской буржуазии — купцами Лондонского Сити [7]. Средний касс, наиболее здоровая и работоспособная группа общества, оказалась как раз наиболее подходящей почвой, на которой проповедь пуритан дала богатые всходы. Их проповедь о морали и воздержании, их заботы не только о духовном, но, по существу, и о материальном благополучии своих приверженцев, их поход против роскоши и распущенности двора Якова I и потом Карла I, как нельзя лучше отвечали идеалам новой буржуазии, стремившейся к накоплению капитала.

Если в начале своего выступления пуритане мало выходили из круга религиозных вопросов, то к концу XVI в. и особенно в XVII в. их проповедь при-

нимает уже ярко социальную окраску. С начала XVII в. пуритане становятся крупной социальной силой; они начинают принимать участие и в политической жизни страны, составляя при Якове I уже большинство в парламенте (в нижней палате; хотя и верхняя палата имеет много сторонников пуритан). Так постепенно пуритане становятся центром, вокруг которого группируется именно более здоровая и жизнеспособная часть буржуазии, которая, столкнувшись открыто с абсолютной властью, неминуемо должна была одержать верх в борьбе. И королевская власть отлично понимала, что эти враги англиканской церкви являются также и врагами неограниченной монархии, и уже у Елизаветы мы замечаем такое отношение к ним, в чем надо видеть зачатки классовой борьбы, разросшейся во всю при ее преемниках — Стюартах.

Роль и значение пуританизма в истории английского театра предреволюционной эпохи более важна и значительна, чем это обычно считается. На взаимоотношениях театра и пуритан нам придется остановиться особо. Теперь же надлежит отметить, что начиная с царствования Якова I — вернее с конца первого десятилетия XVII в. — пуритане пытаются мало-по-малу открыто выступать против отдельных проявлений воли короля. Около 1610 г. начинаются первые значительные столкновения Якова I с парламентом; они вращаются главным образом вокруг финансовых вопросов, вопросов ассигнования средств королю для поддержания все более и более оскудевающей королевской казны.

Борьба королевской власти с оппозицией парламента (по существу — пуританами) длится до конца 30-х годов XVII века, когда экономический подъем

в Англии сменяется упадком. Достаточно было только одного толчка, чтобы длительные препирательства обратились в революционный взрыв. Такой толчок не замедлил явиться. Им оказалась приостановка в 30-х годах XVII в. роста цен, способствовавшего до сих пор обогащению буржуазии. С упадком прибылей оказался сдвинутым с места стимул для торгового и промышленного предпринимательства, что породило недовольство в рядах торговых классов, вылившееся в открытое выступление против королевской власти. Возмущение шло главным образом из рядов средних классов, оказавшихся лишенными своих материальных выгод. В начале 1642 г. страна вступает в фазу междоусобной войны, закончившейся в январе 1649 г. казнью короля Карла I и победой буржуазии в лице пуритан.

Таким образом мы получаем деление всего нашего периода на две части: первая половина — конец царствования Елизаветы и первые годы царствования Якова (примерно до 1610 г.) и вторая половина — царствование Якова и Карла до начала междоусобной войны (1642 г.).

Это деление нам надлежит помнить, обращая свое внимание к театру рассматриваемого периода.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ЛОНДОН

ГОРОД, ГОРОДСКАЯ ЖИЗНЬ, БЫТ, ОБЩЕСТВО

В XVI—XVII вв. Лондон является центром жизни всей Англии, центром экономическим, политическим и интеллектуальным. Все течения жизни сосредоточиваются здесь, как в фокусе. Уже быстрый рост населения столицы Англии, начинающий особенно прогрессировать с половины XVI в., показывает ее огромное значение.

Если еще в середине 30-х годов XVI в. население Лондона было около 60.000, причем примерно одна треть этого количества жила вне стен собственно города, то к концу века оно достигает уже 100.000 в самом городе и примерно столько же в предместьях его [8]. Пропорционально росту английского населения столицы растет и число иностранцев в ней.

Сильный пульс жизни Лондона зависел главным образом от того, что он являлся центром торговой жизни страны. Кроме того играло роль и пребывание двора; имело значение и то, что здесь находились крупные школы, юридические установления и т. п.

Быстрый рост населения, при постоянных угрозах всяких болезней, — особенно чумы, — и беспорядков в среде безработных и нищих (безработица и ни-

щенство — важные факторы в жизни рассматриваемой нами эпохи) заставлял правительство прибегать к ограничительным мерам в отношении разрастания столицы. В 1580 г. Елизавета издала даже специальный акт, воспрещающий возведение новых строений на до сих пор не занятых участках в пределах трех миль от каждых из городских ворот. Едва ли причина этого и других, направленных к той же цели, узаконений не кроется в некотором страхе абсолютной власти пред быстрым ростом могущества среднего класса в лице городской корпорации, с которой правительству Елизаветы, а еще более ее преемникам, приходилось не раз сталкиваться в разных вопросах.

Несмотря ни на что население росло; рос и самый город и рос беспорядочно.

По внешности в столице Англии многое еще оставалось от средневековья. Собственно город, его центральная часть, была окружена стеной, построенной еще во времена римского владычества. В стене этой было девять ворот, которые вели в разных направлениях. Из этих ворот для нас особенно интересны двое: „Епископские ворота" (Bishopsgate), через которые проходила дорога на север, и „Ворота увечных" (Cripplegate) — с дорогой к северо-западу, так как непосредственно через эти ворота проходил ближайший путь к двум крупным театрам Лондона: „Театру" и „Фортуне". В башнях двух других ворот (Newgate и Ludgate) — кстати сказать — находились две из общего числа четырнадцати лондонских тюрем.

Городская стена шла с востока от реки Темзы и городской крепости Тауэр возвышающимся к северу полукругом и на западе вновь спускалась

к реке; с юга эта центральная часть города имела границей реку Темзу. В пределах этой центральной части были сосредоточены все важнейшие установления столицы. Здесь находилась биржа, построенная в 1571 г. Томасом Грешэмом — место торговых сделок и встреч купцов[9]; здесь, вдоль главных улиц (напр. Стрэнда), тянулись ряды лавок, которые обычно объединялись в отдельных улицах по однородности товаров; здесь было множество таверн — весьма существенные пункты столичной жизни; здесь находился и главный храм Лондона — собор св. Павла. С запада на восток чрез всю эту центральную часть Лондона тянулась главная артерия города — улица Чипсайд (Cheapside), знаменитая как своим рынком, так и тем, что она являлась главным путем следования всяких торжественных процессий, въездов, королевских коронационных шествий, ежегодного городского пэджента Лорд-Мэра (City Pageant) и т. п.; здесь обычно обнародывались королевские эдикты, по этой же улице прогонялись кнутами преступники в назидание гражданам.

С юга — как уже сказано — границей для центральной части Лондона служила Темза. Река была также одной из главных артерий города, и в его жизни ее значение огромно. Помимо того, что она являлась путем общения с внешним миром, она имела большое значение и для внутренней жизни города, так как служила средством сообщения центральной части с южным заречным районом. Это осуществлялось при помощи многочисленных лодок, управлявшихся большим количеством лодочников, во всякое время готовых доставить желающих из центра города в заречную часть — местность, связанную в представлении горожан со всякими

общественными увеселениями и развлечениями. Это давало хороший заработок лодочникам, особенно с момента возникновения театров в заречной области [10]. Целые дни река оглашалась возгласами: „Eastward Ho! Westward Ho!“ (К востоку! К западу!), обращенными лодконанимателями к лодочникам и указывавшими нужное направление.

Помимо реки центр города сообщался с заречной частью также и при помощи единственного в городе моста через реку. Мост этот по внешности напоминал скорее улицу, так как вдоль него тянулись два ряда жилых домов с лавками торговцев мелочными товарами. На обоих концах моста находились ворота, из которых южные замечательны тем, что на их башне по обычаю выставлялись головы казненных преступников для устрашения граждан [11].

За стенами города и за рекой к югу начинались предместья города. Заречный район [12], так называемый Соутворк (Southwark), с приречным районом Бэнксайдом (Bankside), [13] представляет для нас особый интерес, так как здесь главным образом сосредоточивается позднее театральная жизнь столицы. До конца XV в. юг вообще был резиденцией знати; к концу же XVI в. заречный район сделался очень шумной и людной местностью, сборищем всех прибывающих в столицу с юга путешественников, купцов, крестьян, пилигримов и т. п. Чрез Соутворк доставлялись с юга товары и всякие грузы. Население заречной части было весьма смешанным. Тут оставались еще дома знати и высшего духовенства (напр., дворец и владения епископа Винчестерского), здесь жили рыбаки и лодочники и останавливались приезжие купцы. Тут же скрывались воры и бродяги, бежавшие от преследования городских властей,

юрисдикция коих (сперва за очень небольшим исключением) сюда не распространялась [14]. Тут же — с появлением в этом районе театров — жили и многие актеры.

Такое положение заречной части вело к тому, что уже издавна в этой местности существовало множество таверн и трактиров [15] и сосредоточивались разные места увеселений. Здесь же — особенно в упомянутом выше районе Бэнксайд — находились и разрешенные правительством публичные дома (частью — кстати сказать, — на территории владений епископа Винчестерского). Позднее в ближайшем с ними соседстве и возникают большие городские театры.

Заречная часть интересна для нас главным образом тем, что местность эта была одним из главных центров общественных развлечений лондонцев. Большое количество незастроенных полей, зелени и парков делало этот район очень удобным для всяких увеселений на чистом воздухе. В праздники горожане собирались сюда для стрельбы в цель из лука, для игры в мяч, бега и проч., о чем ниже скажем подробнее. Сравнительная близость от центра города делала эту местность очень популярной у городского населения.

Подобными же местностями на север от городской стены были так называемые поля Финсбэри и Мурфильд (Finsbury и Moorfield). Здесь обычно происходили военные занятия городской милиции, так называемых „trained bands“ — тренированных кадров войск, составленных из горожан. К западу от Мурфильд находился так называемый „артиллерийский плац“ (Artillery Ground), где собиралась „артиллерия“, составленная из граждан Лондонского Сити [16]. Поля Финсбэри и вообще вся эта северная

местность были более респектабельны, чем заречная часть; здесь не было того количества публичных домов, которое было на юге; сюда не скрывались преступники, бежавшие от городского правосудия и т. п. Поэтому почтенные горожане имели обыкновение собираться именно здесь, иногда целыми пикниками, с чадами и домочадцами. Эти поля на севере также были всего минутах в десяти ходьбы от центра города, что тоже способствовало их популярности. Этот район представляет для нас интерес, так как позднее он также, как и юг, связуется с театром.

После того как мы обрисовали в общих чертах топографию Лондона, нам надлежит сказать еще несколько слов о том, в чьей юрисдикции находились отдельные части города и его предместий.

Почти вся центральная часть — как уже было указано выше — состояла в ведении городских властей, Лорд-Мэра и Альдерменов („старейшин"), составлявших Городской Совет Общин (Common Council). Исключением были так называемые „изъятия" (liberties). В пределах собственно города такими были районы: Блэкфрайарс и Уайтфрайарс, т. е. владения прежних монастырей, названия коих за ними и сохранились. После разгона монастырей в 1538 г. эти владения перешли к короне и оставались в ее непосредственном ведении; власть Лорд-Мэра сюда не распространялась. Блэкфрайарс был аристократическим районом; здесь находились дома многих лиц, близких ко двору, но жили здесь и наиболее богатые пуритане среднего класса. Уайтфрайарс пользовался плохой репутацией. В силу такого особого положения оба эти района стали также,

как и заречный район, местами, где укрывались преступники, бежавшие от городского правосудия [17].

За пределами городской стены власть города распространялась лишь на немногие местности. Но помимо этого здесь также было несколько „изъятий“, подведомственных короне. Для нас наиболее интересны два из них: на севере — Холиуэлл (Hollywell), находившееся в непосредственной близости с полями Финсбери; на юге — „изъятие Клинк“ (Liberty of the Clink), принадлежавшее епископу Винчестерскому, и к западу от него — „изъятие Пэрис Гарден“ (Liberty of Paris Garden) с усадьбой (manor) того же названия.

За ростом экономического благосостояния Англии следует быстрый рост культурной жизни высших и средних классов. Появляются новые потребности, постепенно улучшаются условия жизни, видоизменяется внешняя ее сторона. Деревянные дома постепенно сменяются каменными. Улучшается домашняя обстановка и утварь. В домах знати и богачей все чаще можно видеть ковры, развешенные по стенам (tapestry и arras — термин, переходящий в театр и являющийся здесь синонимом занавеса) и разостланные по полу взамен камыша (rushes), которым устилался пол у людей среднего достатка (таким же камышем устилалась и сценическая площадка в театрах) [18].

Улучшается питание, как количественно, так и качественно. Является потребность в большем количестве блюд, в хорошем вине. Вино очень прививается (при Елизавете известно уже 56 сортов французского вина), а вместе с тем развивается и пьянство. Пьют все, с низов до самых верхов; особенно отличаются в этом придворные круги

в царствование Якова I, которого самого зачастую уносили с пира без сознания [19]. Пьянство было одним из главных пунктов нападок пуритан на придворные круги, не менее важным, чем нападки на их пристрастие к роскоши и экстравагантности в одежде и в образе жизни. Мало-по-малу все эти улучшения во внешних условиях жизни у богатых кругов переходят уже в роскошь.

Стремление к роскоши сказалось главным образом в одежде как мущин, так и женщин. Тут отразился общий дух эпохи, стремление к грандиозности, жажда большого обхвата и в то же время пестрота и необычайное разнообразие вкусов, заимствованных отовсюду.

В костюме преобладают яркие цвета, замысловатые отделки, шитье; и в то же время он утрируется, становится экстравагантным, переходит иногда границы разумного. Елизаветинская эпоха не имеет какой либо своей моды. Мода заимствуется из чужих стран, почему на улицах Лондона можно встретить модниц и франтов, разодетых по последней моде Франции, Испании и Италии. Шекспир в „Венецианском купце" (акт I, сц. 2) говорит о Фольконбридже, что он „купил свой камзол в Италии, штаны во Франции, а шляпу в Германии", и эти слова прекрасно рисуют это смешение мод. Английские путешественники привозили с собой разные моды, разные фасоны одежды из разных стран и все это пускалось в обиход, причудливо видоизменяясь и смешиваясь.

Экстравагантность и любовь ко всему необъятному сказались в Елизаветинскую эпоху на чудовищных брыжжах у мущин и женщин, на подбитых ватой (а иногда даже отрубями) мужских штанах

и на необычайных размерах женских кринолинов [20]. Придворные имели огромный гардероб, следуя в этом за королевой, после смерти которой осталось, как говорят, около 3.000 платьев.

Правда, при Якове I, а особенно при Карле I, моды уже становятся гораздо скромнее; при Карле покрой платья уже очень строгий, цвета темнее: исчезает экстравагантность и чрезмерность. В этом отражается новый дух и влияние пуритан, т. е. влияние нового класса — как бы частичная победа буржуазии. Тем не менее богатство костюма не исчезает, драгоценные украшения столь же распространены, как и раньше.

Что касается одеяния средних классов, то оно, конечно, зависело от достатков отдельных лиц. Более богатые и тянувшиеся за двором также стремились к роскоши. На это указывают слова пуританина Стэббеса в его „Расследовании оскорблений" (Anatomy of Abuses, 1583 г.) о том, что всеобщее стремление к роскоши привело к тому, что „трудно отличить, кто является джентльменом (т. е. кто является дворянином) и кто нет" [21].

Другая часть среднего класса, пуритански настроенная, была, конечно, скромнее в своих вкусах и стремлениях. Темный цвет, скромный покрой, простые прически преобладают здесь. Но все же было бы, пожалуй, ошибкою считать, что пуритане в отношении внешности имели какой то монашеский вид.

С роскошью, процветающей в жизни высших классов и с материальным благополучием средних слоев населения, с внешним улучшением культурных условий жизни, все же очень резко контрастировали весьма многие недостатки в быте и обиходе город-

ской жизни. Контрасты эти очень резки; они встречаются на каждом шагу. Чтобы понять это, достаточно нескольких примеров, вроде хотя бы того, что блестящее елизаветинское общество, находившееся на пышном придворном пиру, должно было вместо вилок довольствоваться пальцами (так как вилки появляются в Англии лишь в 1611 г. [22]); или что за недостатком хорошего мыла все елизаветинское общество вынуждено было прибегать при стирке белья к навозу или болиголову и т. п. Но особенно резко констрастируют с общим улучшением условий жизни недостатки в отношении общих санитарных и гигиенических условий жизни.

Ужасающее состояние дорог и трудность передвижения по ним не только за пределами столицы, но и в самом городе, усугублялись необычайной грязью, которой покрыты были городские улицы. Большинство улиц, немощеных или плохо мощеных, имело посредине сточную канаву.

Постоянный запах от стирки белья, грязь и отбросы, выбрасываемые прямо на улицу, вызывали необходимость обязывать владельцев домов жечь костры перед домом для очищения воздуха. Словом, в санитарном и гигиеническом отношении город оставлял желать многого; в этом кроется главная причина иногда длительных периодов чумы, в сущности никогда вполне не покидавшей Лондона до конца XVII столетия [23].

Движение по улицам города производилось большей частью верхом; для перевоза товаров и багажа употреблялись специальные повозки (waggons). К концу XVI в. среди богатого населения столицы получают большое распространение кареты (coaches), что порицается пуританами, как одно из проявлений

стремления к вредной роскоши. На примерах из жизни театра мы увидим, как это увлечение каретами доходит до апогея к 20—30 годам XVII в.

В ночное время передвижение не только в предместьях Лондона, но и в самом центре его, становится зачастую опасным из-за большого количества грабителей и бродяг (выброшенные за борт жизни массы, о которых говорилось выше) [24]. Этому способствовало также и плохое освещение улиц, а иногда и полное его отсутствие, и плохая охрана города, находившаяся в руках особой городской милиции, составлявшейся из горожан. Никакие „Постановления относительно улиц“ (Statutes of Streets) не приводили ни к чему; быстро растущие ряды „нищих и бродяг“, как их официально именовали, сводили к нулю всякие попытки навести порядки в городе. Современное законодательство и обширная переписка городских властей с центральной властью по поводу беспорядков и бесчинств — в частности имевших место и в театрах — ярко рисуют постоянный страх городской власти пред толпами бесчинствующих в столице людей.

На почве роста материального благополучия у англичан развивается большая любознательность. Эпоха Елизаветы есть эпоха открытий и исследований. Исследуется и изучается все, что возможно; изучается Франция Ронсара, Италия Ариосто и Тициана, Россия Иоанна Грозного. Стремление познакомиться с чужими странами ведет к развитию всяких путешествий не только в далекие и неведомые края в поисках богатств, но и в близкие страны на континенте в погоне за культурными ценностями. Путешествуют не только отдельные лица; путеше-

ствуют толпами. Тут и купцы, странствующие в интересах своей профессии, и писатели, и поэты, и актеры, и дворяне. В круг воспитания последних путешествие входит обязательно. Предметом ввоза служит и разная иностранная литература. В Англию проникают разные направления в литературе и науке, и все это вызывает подражания. Появляются переводы на английский язык и переделки памятников иностранной литературы. Бесконечные сборники рыцарских романов, популярных баллад, стихотворений и т. п. издаются, печатаются и с жадностью поглощаются грамотной публикой разных классов. Многое из этого попадает и на сцену.

Вместе с интересом к чужому проявляется и большой интерес к прошлому своей страны. Появляются исторические хроники (напр. Голлиншеда), описания отдельных графств Англии (напр. „Обозрение Кента" Ломбарда), столицы ее („Обозрение Лондона" Стоу), отдельные работы, посвященные вопросам быта („Описание Англии" Гаррисона). Возникает картография Англии (Норден, Спид и др.). Все это имеет целью прославление Англии и ее могущества. Воспеваются великие люди и герои Англии. И в то время, когда поэты Франции заняты еще героями классической древности, английские поэты уже ищут героев среди англичан. Это отражается и в драме (о чем речь будет ниже [25]). Вдохновляет поэтов и современность. Появляются баллады и песни, восхваляющие современную Англию и ее морские победы, путешественников и предпринимателей, открывших неведомые доселе страны, — словом, воспевается новая Англия и ее представители — новая буржуазия. Проявляется огромный интерес к поэзии

(стихи пишут, кажется, все; даже среди лодочников есть поэт — Тэйлор). Музыка имеет большую популярность как среди женщин, так и мужчин, и как среди высших классов, так и средних и низших. Звуками музыки полны таверны, кабачки, улицы, где распевают многочисленные певцы баллад. По улицам расхаживают целые оркестры; особенно славятся музыканты Соутворка, являющегося главным местопребыванием бродячих музыкантов [26].

И наряду со всем просвещением, утонченным и порой глубоким образованием некоторых групп общества, наряду с университетами и наукой, живут еще суеверия и предрассудки, вера в сверхестественное и чудесное, в духов и привидения. Королева советуется с астрологом доктором Ди по поводу зубной боли, а Яков I сжигает на кострах мнимых ведьм. Утонченность вкусов и классические познания представителей высших кругов не мешают самой королеве ругаться отборной бранью, за что — кстати сказать — слуги подвергаются наказанию и штрафу. Манеры остаются грубыми. Королева бьет по щекам придворных и щекочет за ухом своего фаворита гр. Лейстера в тот момент, как он склоняется к ее ногам при получении им графского достоинства.

Грубые манеры соответствуют грубости нравов и грубой морали. Наряду со всем богатством и благополучием процветает ростовщичество, — этот спутник капитализма, — ставшее злом эпохи Елизаветы и Якова. Всеобщая жажда наживы способствует развитию азарта; процветают азартные игры в карты, битье об заклад, игра в кости и т. п.

Надлежит отметить две черты в жизни Лондона конца XVI в. Во первых — это сильное развитие общественной жизни. Жизнь как бы выходит на-

ружу. В столице Англии возникает ряд пунктов, где те или иные группы общества ежедневно сходятся и встречаются. Местом сборищ купцов и средних слоев — как мы уже говорили — была только что построенная биржа, где они обделывали свои дела. Впрочем аркады здания биржи были и вообще местом встреч людей разного социального положения. Купцы и разные дельцы собирались также в отдельных улицах, где сосредоточивались лавки, и во дворе собора св. Павла; здесь и в непосредственной близости от собора находилось, между прочим, большое число книжных лавок и книжных издательств [27].

Аркады собора — особенно среднее крыло корабля, известное под именем „Paul's Walk" (откуда прозвище „Paul's Man" — в отношении ко всякому шумному болтуну), — с 11 до 1 часа дня заполнялись золотой молодежью, знаменитыми „gallants" (так хорошо известными по сатирическим намекам и выпадам в пьесах), которые собирались сюда для того, чтобы себя показать и других посмотреть, обменяться новостями и даже повидаться со своим портным и тут же сговориться с ним о фасоне своего нового платья или назначить свидание куртизанке [28].

Другим пунктом встреч и сбора были таверны. Таверны, число коих в самом Лондоне и его предместьях в XVI — XVII в.в. возрастает необычайно [29], служили местом сборищ людей разных классов; но все же некоторые из них были обычным местопребыванием определенных кружков [30]. Здесь за шесть пенсов (приблизительно 25 коп.) можно было получить обед; сюда можно было собрать друзей на пирушку (при Елизавете практиковалось приглашать друзей на обед не домой, а в таверну). Но самое

главное — здесь узнавались все новости из всех областей городской жизни. Каждая таверна (как, впрочем, и каждый дом в городе) были всем хорошо известны по изображению пред входом в нее, от которого таверна и получала свое название [31].

Помимо таверн, в городе существовало еще и большое число так называемых „ordinaries“ — ресторанов или трактиров, где за определенную плату можно было пообедать за общим столом. Таверны и такие рестораны играли роль буржуазных клубов, и именно в этом отношении их значение в жизни Лондона XVI — XVII в.в. было громадно.

Это стремление к общественности, стремление выносить все наружу, выставлять жизнь напоказ, отражается в развитии уличной жизни и уличного движения. По улицам Лондона движется пестрая и очень смешанная по своему социальному составу толпа. Тут и горожане-купцы, и духовные лица, и юристы, и врачи, и солдаты, и искатели приключений, только что вернувшиеся из далеких стран, и подмастерья, и респектабельные горожанки, и куртизанки, и нищие, и бродяги. С появлением экипажей улицы полны ими; в них сидит разодетая знать и богачи или представители золотой молодежи (gallants), задававшие тон светской жизни, с трубкой табака, только что вошедшего в моду и получившего всеобщее распространение [32]. Уличная толпа, как живой поток, кипит, бурлит и переливается. Кто спешит в лавку, кто в таверну, кто в театр или цирк — посмотреть травлю животных. Все ищут веселья и развлечения прежде всего.

Жажда всякого рода удовольствий и зрелищ огромна. Это вторая яркая черта городской жизни. И зрелищ действительно достаточно. Не говоря

уже о специальных местах увеселений — театрах и цирках — можно наблюдать всевозможные уличные процессии, участвовать в общественных празднествах и т. п. Празднества устраиваются по всякому поводу: возвращение из далеких стран какого-нибудь искателя приключений, вроде Ралея, Дрэка или Кавендиша, обращается во всенародный праздник. Появление королевы в городе (общения Елизаветы с народом весьма часты), вступление в должность нового лорд-мэра, сопровождаемое торжественной процессией по городу, прием иностранцев и т. п. — все это дает богатый зрелищный материал. Многочисленные ярмарки, устраиваемые в разное время года в разных пунктах города, являются местом большого стечения горожан, а равно и провинциалов, стремящихся сюда не только ради самой ярмарки, но в значительной мере и ради всяких процветающих здесь увеселений.

Неудивительно, что появление первого постоянного театра в Лондоне имело такой необычайный успех, который может сравниться разве только с успехом кино в наши дни. Театры давали обильную зрелищную пищу и в то же время играли роль современных газет и популярных журналов. Все это влекло сюда городское население и создавало успех и популярность театра. Естественно поэтому, что пуританам, боровшимся против этого вредного, по их мнению, новшества, и отцам города, видевшим в театре не только моральное, но и социальное зло, так трудно было сломить театр.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ЗДАНИЯ И АКТЕРСКИЕ ТРУППЫ

ИСТОРИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ЗДАНИЙ, ИХ СТРУКТУРА; ТРУППЫ, ЗАНИМАЮЩИЕ ТЕАТРЫ

С общим социально-экономическим и политическим положением Англии в период, предшествовавший появлению постоянного профессионального театра в Лондоне, а также и в течение всего дореволюционного периода, мы уже ознакомились. Теперь нам надлежит выяснить ближайшие причины появления постоянного профессионального театра в столице Англии и проследить процесс его утверждения на английской почве.

Здесь перед нами встает ряд отдельных вопросов:

1) Общие условия, способствовавшие этому и причины, вызвавшие это.

2) История театральных зданий в Лондоне и их местоположение.

3) Установление общих характерных признаков структуры театральных зданий Лондона.

4) Выяснение вопроса размещения актерских трупп в театрах.

К разрешению этих задач и надлежит теперь приступить.

Средневековый театр был театром по преимуществу любительским; он не имел ни постоянных

театральных зданий, ни сорганизованных трупп профессиональных актеров, ни драматурга-профессионала. Не имея подходящей социальной базы, не имея поддержки в самом себе, лишенный независимости, профессиональный театр не мог свободно развиваться. Для этого нужен был толчок извне. Такой толчок театр в Англии получил (как и вся жизнь Англии) в том социально-экономическом сдвиге, который совершился здесь в XVI веке.

Появление нового класса — буржуазии — сыграло главную роль в появлении постоянного профессионального театра в Англии.

Экономическое благосостояние страны привело к появлению достаточного потребителя театральной продукции из средних кругов общества. Новая буржуазия, стремящаяся к захвату позиций, занятых клонящимся к упадку классом старых дворян-феодалов и не желавшая отставать от них, требовала, между прочим, и нового театра для себя.

Придворно-феодальные круги давно уже имели свой театр при дворе, прочно поставленный на ноги и прочно утвердившийся. Об этом театре мы позволим себе сказать здесь несколько слов, рискуя, быть может, порой забежать несколько вперед.

Зародыш придворного театра можно видеть во всех тех придворных маскарадах, балах, банкетах, сопровождавшихся интерлюдиями (а потом и чисто драматическими представлениями), которые особенно расцвели и пользовались шумным успехом в первой половине XVI в. в царствование Генриха VIII. Здесь всегда главное внимание обращалось на внешность (пышные костюмы, постановка и т. п.). Этот момент получает затем особое развитие, а позднее — при

Якове и Карле — доходит до высшей точки в специфически придворных спектаклях, так называемых „масках“.

Главнейшими исполнителями на придворных спектаклях являются любители — члены королевской семьи и близко стоящая ко двору знать.

Помимо этого, со времен Генриха VIII, входит в обычай устраивать при дворе и выступления трупп детей-хористов королевских капелл уже в драматических спектаклях (сперва в интермедиях, а потом и в пьесах специально для этой цели создававшихся). Спектакли этих детских трупп, как не преследующие никаких коммерческих целей и рассчитанные на определенный замкнутый круг зрителей, должны быть рассматриваемы как спектакли любительские. Эти детские труппы принадлежат придворному театру, они из него вышли и с ним тесно связаны.

Актеры-профессионалы порой также приглашались ко двору; иногда для исполнения отдельных ролей, требующих большого технического мастерства (позднее, например, — для комических и гротескных персонажей в масках — так называемых „антимасок“), а иногда, — начиная с царствования Елизаветы все чаще и чаще, — для самостоятельных выступлений в пьесах репертуара своего городского театра.

Постепенно такие выступления профессиональных трупп при дворе все учащаются и мало-помалу берут верх над выступлениями детских трупп. В 1583 г. по приказанию Елизаветы организована из лучших актеров-профессионалов особая труппа, именующаяся уже „труппой королевы“ и часто дающая спектакли пред Елизаветой. Последнее

обстоятельство не прекращает выступлений при дворе и других профессиональных трупп, как играющих в столице, так и кочующих по провинции.

При Якове и Карле такие выступления профессиональных трупп при дворе продолжаются и развиваются наравне с развитием специфически придворных спектаклей с участием любителей—„масок“.

Придворный театр не функционировал круглый год. Спектакли при дворе приурочивались к определенным праздничным периодам (Рождество, Пасха, масленица и т. п.), а равно и к определенным торжественным дням и отдельным событиям (свадьбы членов королевской семьи и их приближенных, приемы иностранных гостей, послов и т. п.).

Многое из того, что нами здесь было сказано, относится к тому периоду, когда профессиональный театр уже прочно и постоянно утвердился в Лондоне; но из этого, очень краткого и общего очерка придворного театра, можно видеть, что к моменту появления первого постоянного театрального здания в Лондоне (1576 г.) в Англии уже существует прочно утвердившийся театр при дворе, обслуживающий определенный круг зрителей — в первую голову высшие слои общества, группирующиеся вокруг монарха. И хотя сюда, быть может, проникают и рядовые горожане, т. е. представители буржуазии, в качестве неприглашенных гостей, все же это был не их театр; не об их интересах он заботился и не их вкусам стремился угождать. На долю широких кругов городского населения оставались лишь нерегулярные спектакли, устраивавшиеся в Лондоне заезжими профессиональными труппами в разных случайных местах в столице, везде, где только такие спектакли разрешались городскими властями. Такими

местами преимущественно были дворы гостиниц, расположенных вдоль главных артерий — улиц города, на постоялых дворах и т. п.

Между тем интерес к театру все рос и рос вместе с ростом жажды всякого рода зрелищ, стремлением узнать все новое и сенсационное. Обновленное общество не могло довольствоваться одними уже существующими зрелищами: кроме того требовалось и какое то новое содержание; мало удовлетворяли и существующие формы театра.

Быстрый рост интереса к театру и драме, в течение первых 20 лет царствования Елизаветы поддерживавшийся и развивавшийся благодаря бродячим актерским труппам, привел к тому, что вскоре все дворы гостиниц, где случайно устраивались спектакли таких трупп, оказались уже недостаточными для вмещения всех, желающих видеть спектакль. Вместе с тем труппы, выступающие в таких гостиницах, где они не являются хозяевами положения и всецело зависят от владельца гостиницы, испытывают большие неудобства. Здесь, в гостиничных дворах, они не могут устраивать регулярных спектаклей, не могут организовать никакого правильного сбора денег с посетителей, кроме шапочного, при чем часть этого сбора они должны отдавать владельцу гостиницы за право пользования помещением; зачастую им запрещается здесь устраивать спектакли в праздничные, наиболее для них выгодные, дни; не будучи уверены в месте и дне спектакля, они лишены возможности оповещать о нем публику заранее и т. п. В результате всего этого актеры несут, конечно, материальный ущерб.

Первым шагом к урегулированию такого ненормального положения явилась фиксация нескольких

гостиничных дворов в Лондоне, где труппы — за условленную плату хозяину гостиницы — получили право организации более или менее регулярных спектаклей. Такие театры-гостиницы являются прообразом будущего постоянного театра в Лондоне, хотя по существу гостиничный театр не был еще специальным театральным зданием.

Такие гостиничные театры возникают в Лондоне в 60-х — начале 70-х годов XVI в. Нам известно пять таких театров в гостиницах: три из них были расположены вдоль улицы Грэс-Чэрч (Grace Church Street) — главной артерии, ведущей от моста через центральную часть города к северу; это были: „Перекресток“ (The Cross Keys), „Колокол“ (The Bell) и „Бык“ (The Bull). Две другие такие гостиницы находились за городской стеной, но вблизи от нее: „Бэль Сэведж“ (The Bell Savage) — на западе и „Кабанья Голова“ (The Boar's Head) — на востоке, также расположенные на двух людных улицах, ведущих из центра города к западу и востоку. Перечисленные театры-гостиницы существовали довольно долго (почему мы и знаем о них хоть что нибудь); они функционировали даже и после появления специальных театральных зданий в городе, во всяком случае до 1596 г., а „Кабанья Голова“, как действующий театр (хотя и не постоянно), упоминается даже и после 1602 г.

Однако даже и в таких гостиничных театрах актерские труппы не могли чувствовать себя вполне спокойно по двум причинам. Первой причиной было то, что при таких условиях элемент случайности театральных представлений в театрах-гостиницах не был устранен вполне; труппы все же оставались в зависимости от произвола хозяина гостиницы,

рискуя в один прекрасный день остаться без помещения. Другой причиной было отношение городской власти к театру и актерским профессиональным труппам, на чем мы вкратце должны остановиться.

Все растущая популярность театра среди городского населения вызвала к жизни две силы, выступившие против театра. Это были: городская власть и пуритане. В начальном периоде борьбы с театром (70 – 80-е годы XVI в.) эти две силы не были еще слиты так, как это было позднее, когда исключительно пуритане стали отцами города. Пока ненависть к театру тех и других объясняется разными причинами. Пуритане видят в театре, с одной стороны предмет ненужной и вредной роскоши, прихоть и нечестивую забаву совращенного с пути истинного человечества; с другой — театр, по их мнению, носит в себе антирелигиозное начало и представляет угрозу общественной нравственности. Городская власть — Лорд-Мэр, Альдермены и Городской Совет Общин (Common Council) — смотрит на театр главным образом как на социальное зло; они не любят актеров преимущественно за те беспорядки, которые имеют место в театрах, за то нарушение общественного спокойствия в городе, блюсти которое составляло их обязанность; они считали театры местом скопления всяких бродяг, бунтовщиков, воров и мошенников, очагами разврата и рассадником безнравственности, что до известной степени было совершенно справедливо.

Поэтому городские власти, как и где могли, чинили всякие притеснения выступлениям актеров в подвластных им пределах города. Учащение этих притеснений приводит к тому, что к 1574 г. положение актеров становится невыносимым. В резуль-

тате их обращения к Тайному Совету королевы (Privy Council) Елизавета берет их под свою защиту и 10 мая 1574 г. дает самой крупной труппе — труппе гр. Лейстера — патент на право беспрепятственного устройства спектаклей повсеместно в городе. Но уже 6 декабря того же года Городской Совет Общин издает столь стеснительное для актеров постановление, что фактически сводит им к нулю патент, данный королевой. Хотя актеры и не выполняют этого постановления городской власти, тем не менее их положение становится еще более затруднительным.

В результате эти две причины: 1) чисто-внешняя — неудобства и недостатки, связанные с организацией спектаклей в приспособленных для этого гостиничных дворах (причина, так сказать, материальная) и 2) враждебность городских властей к театральным представлениям в целом (причина идеологического порядка), — приводят к тому, что глава труппы гр. Лейстера — режиссер и актер ее — Джемс Бэрбедж (James Burbage) задумывает соорудить специальное театральное здание главным образом для устройства в нем драматических спектаклей своей труппы. При осуществлении этого намерения перед Бэрбеджем встала проблема выбора для своего театра такой территории, где бы власть отцов города оказалась бессильной мешать театральному делу, но которая, в то же время, была бы близка к центру города и так или иначе связывалась бы в представлении горожан с местами общераспространенных увеселений и развлечений лондонцев.

Такими местностями были две, уже указанные нами выше: это поля Финсбэри на севере и заречный район на юге; в большей своей части эти

районы находились вне юрисдикции городских властей. При выборе места для своего театра Джэмс Бэрбедж остановился на северном районе. Но так как самые поля Финсбэри находились в ведении города, то он обратил свое внимание на непосредственно прилегавшую к ним пустошь — „изъятие Холиуэлл“ (Holywell) — владения бывшего монастыря, перешедшие к короне. Пустошь эта находилась всего в нескольких минутах ходьбы от городских ворот, что также входило в расчеты Бэрбеджа. Здесь в 1576 г. на заарендованном им участке земли он и строит первый публичный театр, который и называет попросту „Театр“ (The Theatre). Здание это стоит до 1599 г., когда сыновья Джэмса Бэрбеджа — Кэтберт и Ричард — из-за недоразумений с владельцем земельного участка, на котором стоит здание театра,—ломают его и из его материала строят новый театр — „Глобус“ (Globe) уже в заречной части.

С 1576 г. начинается быстрый рост театральных зданий в столице Англии. Мы ограничимся лишь весьма кратким очерком истории этих театральных зданий с указанием наиболее важных моментов в жизни того или иного театра.

В конце того же 1576 г. возникает и здание первого так называемого частного театра. Театр этот появляется в округе Блэкфрайарс (т. е. уже в центральной части города), представлявшем собой „изъятие“ и, следовательно, не находившемся в ведении городской власти. Создателем Блэкфрайарского театра был Ричард Фэррент (Richard Farrant) — заправила труппы детей-хористов королевской капеллы в Виндзоре. Под влиянием материальных успехов первого городского театра Бэрбеджа,

Фэррент решает впервые организовать платные публичные спектакли детской труппы, до сих пор выступавшей лишь в закрытых спектаклях при дворе. Для этого он и создает специальный театральный зал. Но не рискуя придать этим спектаклям такой вид, как это было у Бэрбеджа — так как это носило бы чересчур явный характер эксплоатации королевских хористов, — Феррент называет спектакли своей труппы „репетициями“ будущих придворных спектаклей. Поэтому он и создает свой театр именно в наиболее фешенебельном районе и предназначает его лишь для определенного круга зрителей. Отсюда и идет название такого театра „private“, т. е. „частный“.

Театр Фэррента возникает в заарендованном им небольшом частном помещении, которое и переделывается им в театральный зал.

Предприятие Фэррента существует до 1584 г., когда владелец помещения Моор (вероятно, под влиянием пуритан) отбирает обратно помещение и обращает театральный зал в жилое помещение [33].

„Театр“ Бэрбеджа и Блэкфрайарский театральный зал Фэррента были двумя первыми зданиями постоянного театра в Лондоне. Различные по своей структуре и по труппам, их занимающим, и по характеру спектакля в них, эти два театра положили начало всем последующим лондонским театральным зданиям двух типов — так называемых публичных и частных театров. Обобщающей чертой обоих является коммерческий характер того и другого.

Дальнейший обзор городских театральных зданий мы будем вести по этим двум линиям, т. е. здания театров публичных и частных.

Обратимся к первым.

Уже через год после появления „Театра“ Бэрбеджа, — т. е. в 1577 г., — в близком с ним соседстве и на землях того же бывшего монастыря Холиуэлл, возникает второй публичный театр „Куртина“ (Curtain), пользовавшийся в первые годы своего существования столь же большой популярностью, как и „Театр“ Бэрбеджа. Со сломкой последнего прекращается золотая пора театра „Куртины“; тем не менее он просуществовал во всяком случае до 20-х годов XVII в.[34]

Падение популярности „Куртины“ к концу 90-х годов XVI в., сломка „Театра“ и перенесение Бэрбеджами своего предприятия в заречную часть в 1599 г. объясняются тем, что к этому времени именно заречный район становится центром театральной жизни.

Первым театром за рекой на юге, появившимся вероятно еще в начале 80-х годов XVI в., был публичный театр Ньюингтон Бэттс (Newington Butts)[35]. Наши сведения об этом театре, к сожалению, очень скудны[36]; нам неизвестны ни точное время его появления, ни время его исчезновения. Вероятным временем его существования надо считать 80—90-е годы XVI в. Значительная отдаленность этого театра от реки, а следовательно и от центра города, не могла конечно, способствовать его популярности; падение этой популярности усугубилось еще появлением в 1587 г. второго публичного театра в заречном районе Бэнксайд — театра „Роза“ (Rose), явившегося первым театральным предприятием Филиппа Хенсло (Philip Henslowe). Хенсло — антрепренер, делец, ростовщик, владелец публичных домов и крупный предприниматель, разбогатевший на всяких

темных делах, — инстинктивно почуял выгоду создания театра за рекой и вблизи от нее. Он не ошибся: „Роза“ сразу завоевала симпатии публики, чему способствовало занятие этого театра лучшей в это время труппой в Лондоне — „труппой Лорда адмирала“ со знаменитым трагическим актером Эдуардом Аллейном (Edward Alleyn) во главе. С этого времени внимание интересующегося театром городского населения обращается на юг.

Успех „Розы“ не падает с появлением в 1595 г. в соседстве с ней театра „Лебедь“ (Swan) — того „Лебедя“, о коем мы знаем по описанию и по сохранившемуся рисунку голландца Де-Витта.

„Лебедь“ строится собственно не в Бэнксайде, где стоит „Роза“, а в соседней с ним „усадьбе Пэрис Гарден“ (manor of Paris Garden), опять таки на земле, принадлежащей короне.

Здания „Розы“ и „Лебедя“ стоят довольно долго (первое — во всяком случае до 1606 г., второе — даже до начала 30-х годов XVII в.), но успех обоих падает на период до 1599 г. Вскоре Хенсло бросает „Розу“ и строит на севере новый театр „Фортуну“ (о чем ниже); „Лебедь“ же переходит на случайные спектакли преимущественно циркового характера.

Падение популярности этих двух театров к началу XVII в. объясняется тем, что в 1599 г. совсем рядом с „Розой“ братья Бэрбеджи из материала сломанного на севере „Театра“ строят свой новый театр „Глобус“, который с этих пор становится первым (а временами и единственным) публичным театром за рекой. „Глобус“ до 1642 г. занят все время труппой Бэрбеджа. В 1613 г. здание это, как известно, было уничтожено пожаром, но чрез

год восстановлено. Окончательно „Глобус" снесен до основания в 1644 г.

Успех „Глобуса" в Бэнксайде, отрицательно влияющий на материальное благополучие „Розы", заставил Хенсло бросить этот театр и построить в 1600 г. новое театральное здание уже на север от городской стены, в местности, до сих пор совершенно лишенной театров. Театр этот строится опять таки в соседстве с полями Финсбери, но не там, где раньше находился „Театр" Бэрбеджа и где все еще стоит „Куртина", а к западу от этих полей. Так появился второй публичный театр Хенсло — „Фортуна", от которого до нас дошел ценный документ — контракт на его постройку, заключенный Хенсло с плотником Питером Смитом. Сюда Хенсло приводит из „Розы" и труппу Адмирала, с успехом играющую здесь в течение нескольких лет. Пожар „Фортуны" в 1621 г. ведет к возведению нового здания, которое и сохраняется вплоть до 1661 г., хотя спектакли здесь прекращаются в 1642 г.

В 1605 г., к северо-западу от городской стены и далее к западу от „Фортуны", возникает новый публичный театр — „Красный Бык" (Red Bull). История этого театра мало ясна. Во всяком случае известно, что он функционирует до 1642 г. непрерывно; труппы в нем часто меняются. Здание „Красного Быка" сохранилось до 1663 г., и театр этот оказался одним из первых, открывшихся после Реставрации.

В период между 1605 и 1613 гг. в Лондоне не возникает ни одного нового здания публичного театра. В конце 1613 г. появился последний такой театр — „Надежда" (Hope), построенный опять таки Хенсло и опять таки на юге, в Бэнксайде. Интересно, что после

1605 г. — кроме „Надежды“—не строится уже зданий публичных театров; этот тип зданий как бы выходит из моды. Вместе с тем уже с начала XVII в. заречный район перестает привлекать внимание театральных предпринимателей; их внимание переносится на местность к северо-западу (а позднее — к западу) от городской стены. Чем же объясняется постройка Хенсло публичного театра и опять на юге? Весьма любопытно, что сохранившийся до нас контракт на постройку „Надежды“ с плотником Кетеренсом (Katherens) подписан 29 августа 1613 г., т. е. ровно через два месяца после того, как „Глобус“ сгорел до основания, после чего заречная часть оказалась почти без театров („Роза“ и „Ньюингтон Бэттс“ бездействовали, в „Лебеде“—лишь случайные и преимущественно цирковые представления). Очевидно Хенсло решил извлечь выгоду из этого обстоятельства и надеялся на несчастьи „Глобуса“ создать счастье своего нового театра, почему и назвал его „Надеждой“. Таким образом появление этого театра объясняется случайными причинами; не будь их, мы, вероятно, не имели бы уже ни одного нового здания публичного театра после „Красного Быка“, т. е. после 1605 г.

Театр „Надежда“ вырастает на месте существовавшего здесь еще с половины XVI в. амфитеатра „Медвежий сад“ (Bear Garden) — места излюбленных лондонцами травлей животных (преимущественно медведей, откуда и его название). Хенсло ломает амфитеатр и возводит „Надежду“, сочетая в этом здании драматический театр и цирк для травли животных. Но с 1617 г., будучи не в силах выдерживать конкуренцию возрожденного „Глобуса“, театр „Надежда“ переходит исключительно на травли

и спектакли циркового характера, оставаясь таким до 1642 г. и снова возвращаясь к той же программе после реставрации. Последнее упоминание о „Надежде“ относится к 1682 г., так что это здание должно считаться наиболее долго просуществовавшим из всех театральных зданий дореволюционного периода.

Мы рассмотрели вкратце историю зданий городских публичных театров, родоначальником коих был „Театр“ Бэрбеджа. Теперь нам надлежит перейти к обзору зданий частых театров, шедших по пути, проложенному первым частным театром — „Блэкфрайарсом“ Фэррента.

Уже через два года после возникновения последнего, т. е. в 1578 г., начинают устраиваться публичные выступления в драме детей-хористов в помещении при соборе св. Павла. Помещением этим, вероятно, был зал для спевок („singing school“), лишь приспособленный для театральных представлений, но не перестроенный специально под театральный зал, как другие здания частных театров; поэтому мы не станем на нем долго останавливаться, тем более, что и сведения об этом зале очень скудны. Скажем лишь, что, начиная с 1578 г. и, вероятно, до 1605—08 г.г. с некоторыми, иногда значительными, перерывами здесь все время играла одна детская труппа.

Следующим по времени появления зданием частного театра был сооруженный Джемсом Бэрбеджем. театр в том же округе Блэкфрайарс, но не в том помещении, где был театральный зал Фэррента. Бэрбедж строит его в 1596 г. в момент затруднений при возобновлении им контракта на землю, где стоит его публичный театр — т. е. „Театр“, когда у него

являются опасения остаться вовсе без помещения. Купив бывшую трапезную Блэкфрайарского монастыря, Бэрбедж обращает ее в театр. Таким образом он возрождает театральное дело, начатое Фэррентом — создает театр уже в самом центре города.

Новшеством Бэрбеджа явилось желание поместить в новом Блэкфрайарском театре уже не детскую, а свою взрослую труппу профессиональных актеров. Осуществить это ему не удалось: Тайный Совет, по петиции местного аристократического населения округа Блэкфрайарс, воспретил устройство здесь спектаклей труппы Бэрбеджа, после чего в течение четырех лет Блэкфрайарс Бэрбеджа, вероятно, остается пустым. В 1600 г. театр этот — перешедший после смерти Джемса Бэрбеджа к его сыну Ричарду — сдается в аренду опять таки детской труппе „Детей королевской капеллы“ (Children of the Chapel Royal), которая и дает здесь спектакли до 1608 года, несколько раз реорганизуясь и меняя патронов. В 1608 г. здание театра опять берет Ричард Бэрбедж, которому в 1609 г. удается наконец открыть здесь спектакли своей взрослой профессиональной труппы, играющей в то же время и в „Глобусе“. С этого времени труппа Бэрбеджа уже остается в Блэкфрайарском театре до закрытия всех театров в 1642 г. В 1655 г. здание Блэкфрайарского театра обращено в жилое помещение.

Следующее здание частного театра возникает в помещениях бывшего Уайтфрайарского монастыря в 1605 г. Создателем этого театра был придворный поэт М. Дрейтон (Michael Drayton), поместивший здесь детскую труппу „Детей для увеселения его величества“ (Children of His Majesty's Revels). До срока истечения в 1614 г. аренды на помещение,

где устроен театр, здесь все время играют детские труппы; после этого театр пустует и дальнейшая судьба этого здания нам неизвестна.

Попытка Филиппа Россетера (Philip Rosseter), управлявшего детской труппой в „Уайтфрайарсе" и после 1614 г. оставшегося без помещения, создать новый частный театр опять таки в округе Блэкфрайарс (уже третий по счету здесь) успеха не имела. После долгих стараний ему удалось было открыть свой театр 1 января 1617 г., но уже через двадцать семь дней театр был закрыт по постановлению Тайного Совета, вставшего на этот раз на сторону городских властей, домогавшихся закрытия.

В том же 1617 г. возникает частный театр в Дрюри-Лэн, — местности значительно отступающей на запад от городской стены. Это был театр „Кокпит" или „Феникс", построенный на месте сгоревшего амфитеатра для петушиных боев (отсюда и его название — Cockpit и второе Phoenix, т. е. возродившийся из пепла). Строителем и владельцем этого театра был Христофор Бистон (Christopher Beeston), видное лицо в театральном мире того времени, одно время актер труппы Бэрбеджа. Едва только отстроенный театр „Кокпит" подвергся разгрому во время сатурналий подмастерьев, громивших соседние публичные дома, а заодно разгромивших и театр [37]. Отстроенный в том же году „Кокпит" пользуется большой популярностью даже в придворных кругах. Здание театра доживает до реставрации. В 1658 г. Давенант ставит здесь свои „оперы" (следующие за постановкой его „Осады Родоса" в 1656 г.). В 1659 г. в театре этом начинает играть труппа, во главе которой стоит знаменитый актер реставрации Беттертон.

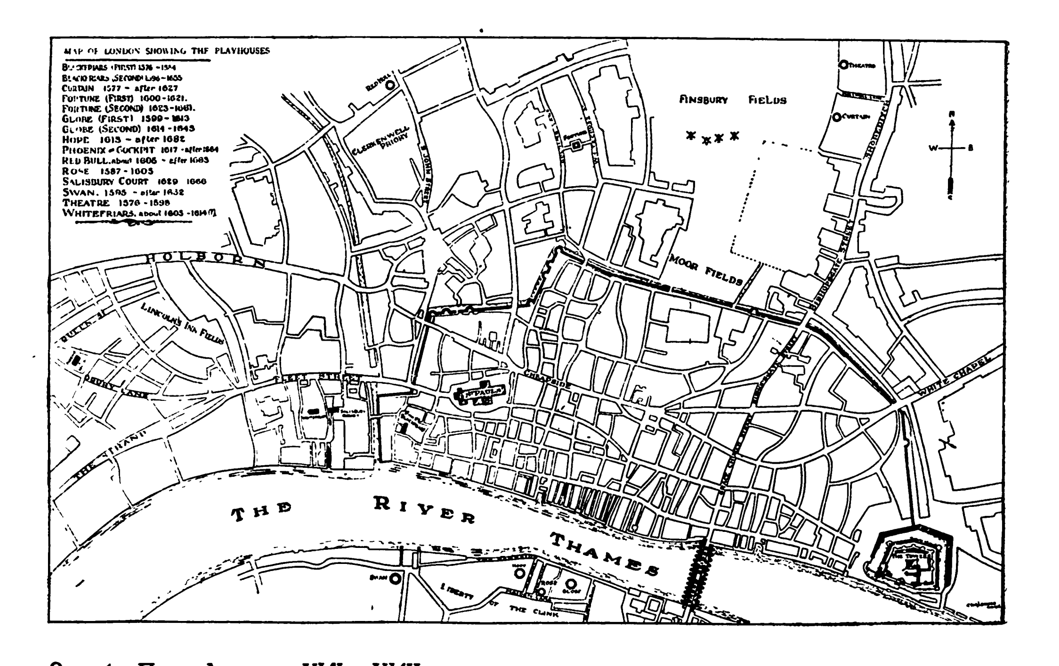


Рис. 1. План Лондона XVI—XVII в. в. с указанием местонахождения городских театров

Последним зданием частного театра в Лондоне был „Солисбэри Коурт“ (Salisbury Court), появившийся в 1629 г. в близком соседстве с Уайтфрайарским театром (отчего иногда эти два театра принимают за один [38]). Труппы в „Солисбэри Коурт“ часто меняются (при чем здесь играют то детские, то взрослые труппы), но театр функционирует до 1642 г. Здание этого театра было уничтожено огнем во время большого лондонского пожара в 1666 г. [39].

Мы рассмотрели вкратце историю всех зданий городских театров, существовавших как в предместьях Лондона, так и в центральной его части. Нам остается теперь сказать еще несколько слов о последнем по времени появления театре — так называемом „Кокпите при Дворе“ (Cockpit-in-Court), построенном в 1632/33 г. уже на дворцовой территории, внутри королевской резиденции — дворца Уайтхолла.

Но прежде чем говорить об этом театре, нам надо сказать о том, где до сих пор имели место придворные спектакли, как „маски“, так особенно и спектакли профессиональных актеров, в случаях их приглашений ко двору.

Издавна придворные спектакли устраивались в залах тех дворцов — столичных и загородных, — где в данный момент находился монарх (например в Уайтхолле, Виндзоре, Хэмптоне, Гринвиче и др.). Для выступлений профессиональных трупп такие залы каждый раз специально приспосабливались: на одном конце зала создавалась временная сценическая площадка, на которой и давалось представление. В центре зала на помосте находились королевские места; вокруг помоста и позади него были места для гостей, а совсем сзади — большой помост, на

котором часть зрителей могла стоять [40]. Спектакли обычно давались вечером и, следовательно, шли при искусственном освещении.

Для таких спектаклей обыкновенно отводился самый большой зал дворца. Так как в Уайтхолле не было вполне подходящего по своим размерам зала, Елизавета в 1559 г. воздвигла на дворцовой территории временный „Банкетный дом“ (Banqueting House). Так с этих пор вошло в обычай создавать такие временные легкие постройки специально для спектаклей. Построенный в 1581 г. такой временный зал в Уайтхолле был, однако, сохранен, и еще при Якове I в 1604 г. там шли маски и драматические спектакли [41]. Но уже в следующий придворный праздник драматические выступления профессиональных актеров переносятся в „Большой зал“ (Great Hall) этого дворца, который отныне всегда и отводится под такие спектакли, при чем каждый раз зал специально для этого приспосабливается.

Что же касается собственно масок, то, начиная с 1608 г., они ставятся во вновь выстроенном, вместо сломанного старого, „Банкетном зале“ [42]. Когда 12 января 1619 г., во время приготовления к маске, зал этот сгорел, Яков I поручил знаменитому архитектору и постановщику масок Иниго Джонсу (Inigo Jones) построить новый „Банкетный дом“ [43]. Постройка этого здания была закончена к 1622 году, после чего маски всегда ставились здесь; драматические же выступления профессиональных актеров попрежнему оставались в „Большом зале“ дворца.

С конца 20-х годов XVII в. входит в обычай устраивать иногда закрытые придворные спектакли уже в городском театре „Кокпит“ („Феникс“), где бывает и королева Генриетта. Вероятно именно

последнее обстоятельство — в связи с участившимися выступлениями при дворе профессиональных актеров — дает мысль Карлу I создать на дворцовой территории специальное здание для таких спектаклей. Так появляется последнее театральное здание в Лондоне дореволюционного периода — „Кокпит при дворе“.

Строителем этого театра был тот же архитектор-постановщик Иниго Джонс.

Театр этот, закрытый, конечно, в 1642 г., возродился после Реставрации и функционировал по крайней мере до 1674 г. (о нем не раз упоминает в своем дневнике Пепис). Надлежит подчеркнуть, что „Кокпит при дворе“ является первым „Thèatre Royal“, т. е. королевским театром, как позже всегда именуется театр Дрюри-Лэн.

Итак, на протяжении свыше пятидесяти лет — как мы видели — в Лондоне возникает девять зданий публичных и семь (считая и зал при соборе св. Павла) зданий частных театров и, кроме того, еще одно здание на дворцовой территории. Конечно, не все эти театры функционировали одновременно; некоторые отмирали, появлялись новые, их сменяли более новые и т. д. Бывали периоды, когда специальными узаконениями Тайного Совета количество действовавших театров в городе ограничивалось определенным числом [44]. Были моменты, когда все театры закрывались иногда на довольно длительные периоды из-за усиления эпидемии чумы [45]. Случайные, а иногда и регулярные спектакли до начала XVII в. продолжали даваться и в некоторых гостиничных театрах (о которых мы говорили выше). Таким образом надо признать, что, за исключением небольших исключительных перио-

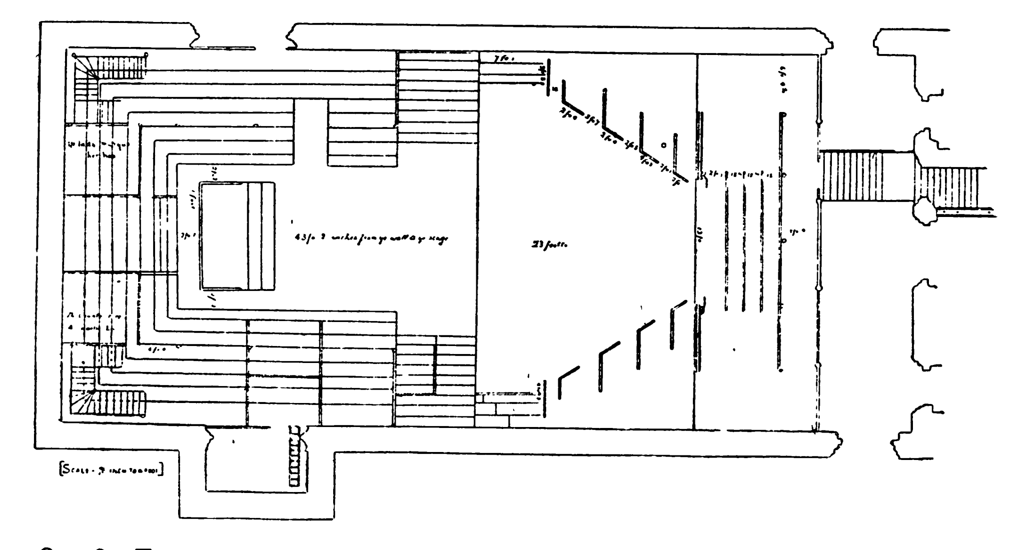


Рис. 2. План зрительного зала и сценической площадки при постановке пасторали „Florimène", 1635 г., раб. Иниго Джонса

дов, в городе функционировало в среднем до пяти-шести театров [46].

Перейдем к обзору структуры театральных зданий. Прежде всего остановимся на зданиях публичного театра.

Голландец Де-Витт, посетивший Лондон около 1595—96 г., оставил нам описание на латинском языке театральных зданий Лондона этого периода, а также рисунок, изображающий внутренний вид театра „Лебедь“. Де-Витт говорит о четырех публичных театрах и, кроме того, о „Медвежьем саде“ — месте травли животных. Вот это описание в переводе:

„В Лондоне имеется четыре амфитеатра, выдающихся по красоте; все они носят различные названия в зависимости от изображений на них. В них ежедневно даются разные представления перед зрителями. Два наиболее красивых из них расположены на юге, за Темзой, и имеют названия, взятые от выставленных на них изображений — „Роза“ и „Лебедь“. Два другие (т. е. „Театр“ и „Куртина“) находятся за городом, к северу; путь к ним — через „Епископские ворота“ (per episcopalem portem), в просторечии именуемые „Bishopsgate“. Есть еще и пятый театр, несколько иной конструкции, предназначенный для травли диких животных, где в отдельных клетках содержится много медведей, быков и собак; их стравливают друг с другом и тем доставляют увлекательное зрелище для публики. Самым большим и наиболее замечательным из всех театров является театр под знаком лебедя (обычно называемый театр „Лебедь“). Он вмещает 3000 зрителей и построен из кремневого камня (которым

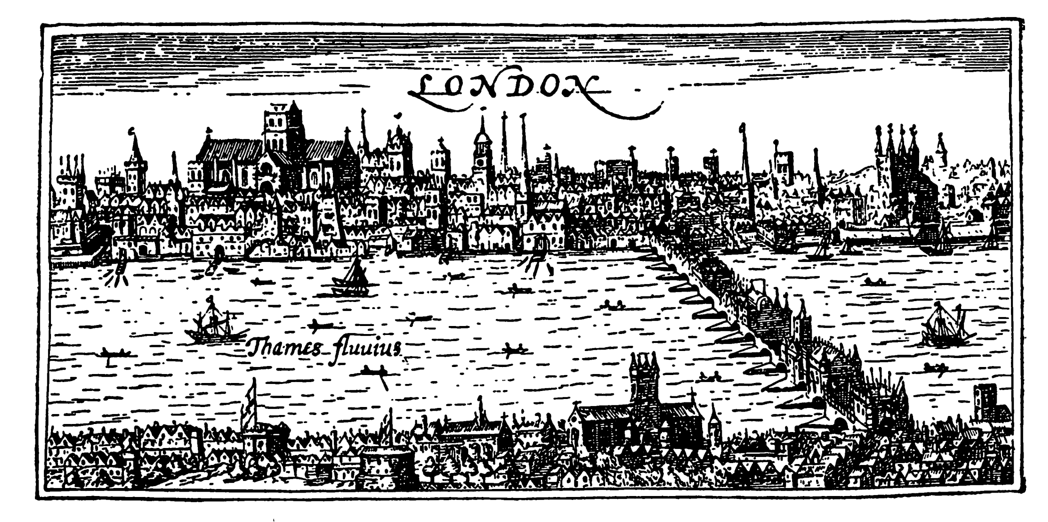


Рис. 3. Вид Лондона раб. Hondius, 1610 г.
(внизу, слева на право — „Медвежий сад“ и „Роза“)

изобилует Британия), с деревянными колоннами, раскраска коих так превосходно имитирует мрамор, что может обмануть самый искушенный глаз. Так как форма его приближается к римской постройке, выше я зарисовал его“ [47].

Из этого описания мы получаем сведения о форме этих четырех театров: „амфитеатр“ указывает на круглую форму. Некоторые здания публичного театра имели многогранную (8-гранную) форму. От Де-Витта мы узнаем также и о их местоположении. Кроме того, о внешнем виде публичных театров в заречном районе — „Глобус“, „Лебедь“, „Роза“, „Надежда“ — мы можем судить по сохранившимся так называемым картам (вернее — видам) Лондона XVI—XVII в.в. [48]. Изображений „Театра“, „Куртины“, „Ньюингтон Бэттс“, „Красного Быка“ и „Фортуны“ мы не имеем. Но из дошедшего до нас контракта на постройку „Фортуны“ мы точно знаем, что при своем сооружении в 1600 г. здание это имело форму четырехугольную — единственный публичный театр такого вида. В этом контракте говорится прямо, что „форма этого строения должна быть четырехугольной“ [49]. Впрочем, после пожара 1621 г. заново отстроенная „Фортуна“ имеет уже круглую форму. Очевидно четырехугольная форма оказалась мало удобной. Следовательно, как общий принцип, мы должны признать, что все публичные театры (кроме „Фортуны“ до пожара) были круглыми, или в крайнем случае многогранными снаружи.

Материалом для зданий публичных театров служили строевой лес, дранки, известь, штукатурка — иными словами все здания были деревянными оштукатуренными (чем объясняется быстрое уничтожение огнем „Глобуса“ в 1613 г. и „Фортуны“

в 1621 г.). Деревянное здание имело кирпичный фундамент. По словам Де-Витта, „Лебедь“ был

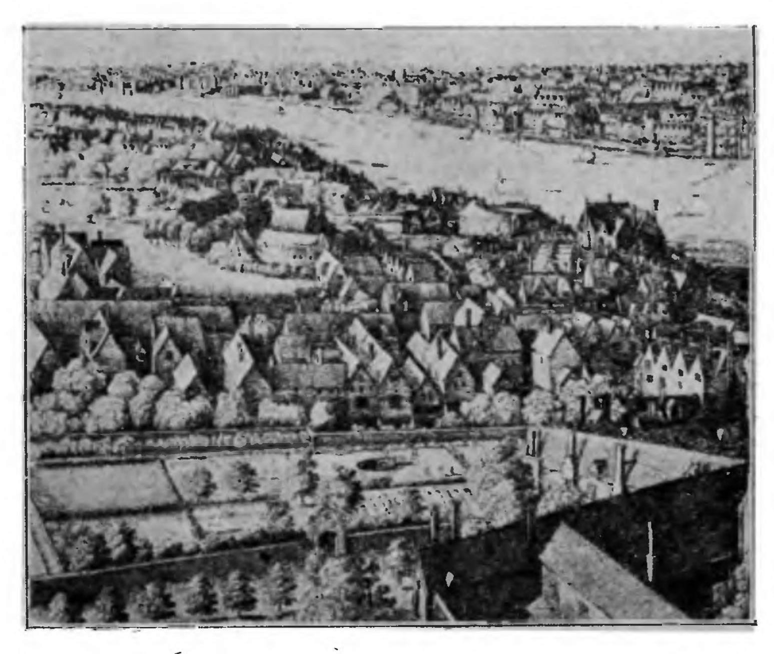


Рис. 4. Вид Лондона раб. Hollar, 1647 г.; город изображен в последние годы перед закрытием театров (посредине, слева на право — „Надежда“ и „Глобус“)

построен из кремневого камня (flint). Но вряд ли это было так. Вероятно Де-Витт был введен в заблуждение наружной окраской здания под камень; ведь сам он говорит о „превосходной имитации под мрамор“ колонн. Возможно, что и все вообще

здание было, также раскрашено под камень, что и ввело Де-Витта в заблуждение [50]. После пожара 1621 г. „Фортуна“ уже строится из кирпича.

Переходя к внутреннему виду зданий публичных театров, прежде всего остановимся на зрительном зале. Зрительный зал публичных театров представлял собой двор, окруженный стенами, по которым шли три яруса галлерей. О наличии галлерей мы имеем свидетельство, например, ульмского купца Самуэля Кихеля (Samuel Kiechel), посетившего Лондон около 1585 г. — следовательно слова его могут относиться к „Театру“ или „Куртине“ (быть может к „Ньюингтон Бэттс“) [51]. О том же говорит и Госсон (Gosson) в своем трактате „Пьесы, изобличенные в пяти отделах“ (Plays confuted in five actions) [52]. Наконец, три галлереи мы видим и на рисунке Де-Витта.

Часть этих галлерей делилась на „rooms“ — ложи [53], что подтверждается, например, условием, включенным в контракт Джемса Бэрбеджа с Джайлсом Аллейном (Gyles Alleyn) — владельцем участка земли, где строится „Театр“; здесь оговорено право Аллейна занимать одну ложу во время спектакля [54]. В театре „Надежда“ были две ложи в нижнем ярусе для привилегированных посетителей, что мы узнаем из контракта Хенсло со строителем „Надежды“ — Кетеренсом [55]. Из контракта на постройку „Фортуны“ видно, что здесь было четыре ложи и еще деления для двухпенсовых мест на галлереях. В обоих контрактах говорится, что здесь должны быть места для того, чтобы с и д е т ь.

Размеры галлерей, судя по контракту „Фортуны“, были следующие: нижняя галлерея имела 12 фут. вышины, средняя — 11 фут. и верхняя —

9 фут. Ширина всех ярусов — 12 фут. с небольшим выступом в 10 дюймов — очевидно за барьер галлереи.

Имеются указания также и на особые „частные ложи“ (private rooms — своего рода литерные ложи), предназначенные для особо важных посетителей. По всей вероятности такими были ложи справа и слева от сценической площадки, в первом и втором ярусах, в том месте, где Де-Виттом помечено „orchestra“ [56].

Кроме того, привилегированные зрители занимали еще и так называемую „ложу лорда“ (Lord's room), находившуюся над сценической площадкой, во втором ярусе, лицом к партеру. Первоначально это была, вероятно, ложа патрона труппы. Приблизительно около 1596 г. появляются первые сведения о том, что зрители начинают занимать места на сценической площадке [57]. Тогда знатные посетители ложи лордов перебираются сюда, вероятно из за неудобного расположения этой ложи. С этих пор ложу лордов занимают уже разночинцы, а иногда и музыканты (это относится уже к XVII в.).

Указание в контракте на постройку „Фортуны“ на то, что этот театр во всем должен быть похож на „Глобус“, заставляет думать, что и последний имел такой же вид зрительного зала (тем более, что строителем обоих этих театров было одно лицо — плотник Питер Смит). А так как „Глобус“ построен из материала сломанного „Театра“ и так как владельцами обоих этих театров были Бэрбеджи (которые при постройке „Глобуса“, конечно, сохранили общие принципы структуры своего первого театра), мы вправе сделать вывод, что и „Театр“ представлял собою приблизительно тот же вид.

Таким же, вероятно, было и здание „Куртины“, построенной через год после „Театра“ в непосредственном с ним соседстве.

Контракт на постройку „Надежды“ гласит о том, что это здание должно быть похоже на здание „Лебедя“. Отсюда тот вывод, что и зрительный зал „Лебедя“ имел такой же вид.

Все это подтверждается и рисунком Де-Витта.

Партер представлял собой двор, где зрители, окружая сценическую площадку с трех сторон, должны были стоять под открытым небом, так как общей крыши здание публичного театра не имело. Крышей покрыты были лишь галлереи и часть сценической площадки. Крыша эта была из соломы (позднее, после пожара „Глобуса“ в 1613 г. и „Фортуны“ в 1621 г., в этих театрах крыша уже черепичная) [58].

Почти на всех изображениях публичных театров снаружи можно видеть окна. Эти окна вероятно служили для освещения галлерей: для партера они были ненужны.

Теперь нам надлежало бы перейти к обзору сценической площадки публичных театров. Но мы не станем говорить о ней со всею подробностью, так как вопрос этот по своей сложности мог бы служить темой для специальной работы; к тому же по этому вопросу имеется целый ряд работ специалистов [59]. В силу этого о сценической площадке мы скажем лишь в самых общих чертах. В виде обобщающего материала позволим себе привести в русском переводе выдержку из контракта на постройку „Фортуны“, касающуюся устройства сценической площадки в этом театре. В контракте говорится, что этот новый театр должен быть создан

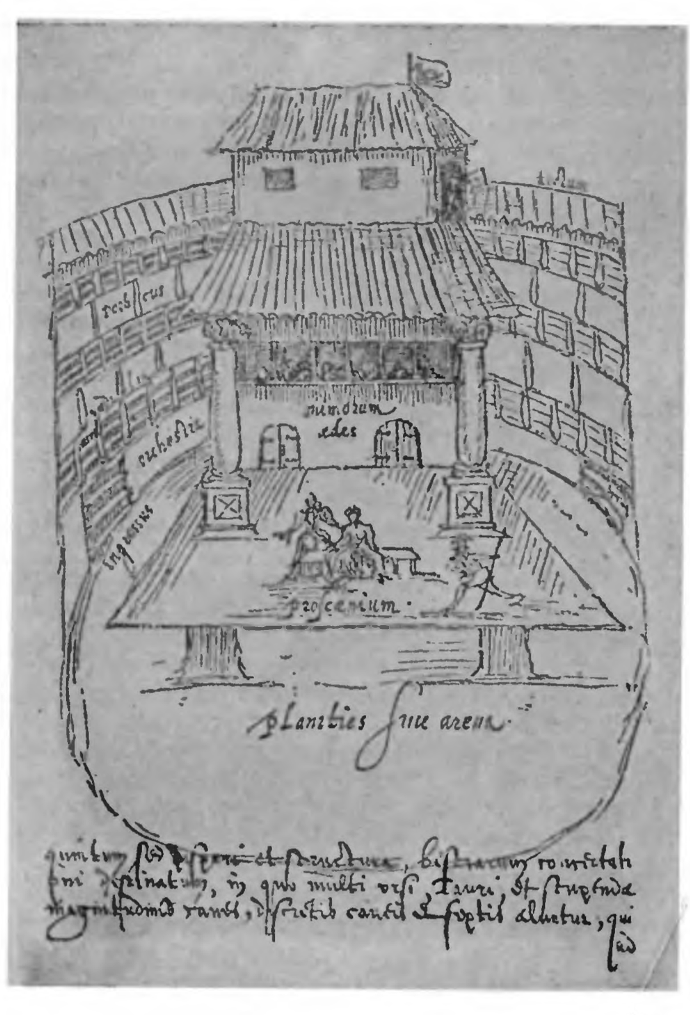


Рис. 5. Внутренний вид театра „Лебедь“, рис. Де-Витта, ок. 1596 г.

по образцу „Глобуса“ — „со сценой и уборной, устроенными и оборудованными внутри указанного остова здания, с крышей над названной сценой, каковая сцена должна быть помещена и оборудована — как и лестницы указанного здания — таким образом, как это показано на прилагаемом плане [60]; сцена эта должна иметь сорок три фута в длину, а в ширину доходить до середины двора (т. е. партера) названного здания. Сцена должна быть обнесена внизу хорошими крепкими новыми дубовыми досками — как и нижний ярус внутри этого здания. Указанная сцена должна быть во всех других отношениях (пропорциях) сделана по образцу названного театра „Глобус“, с подобающими застекленными окнами уборной. Весь остов, сцена и лестницы должны быть покрыты крышей и иметь подобающие сточные трубы для отвода воды с крыши сказанной сцены назад...“ [61].

Приблизительно то же вероятно можно сказать и о сценической площадке „Глобуса“, по образцу коего строится „Фортуна“, а также и о других публичных театрах. Общие принципы остаются теми же. Кроме того о сценической площадке публичных театров мы можем судить по трем (из общего числа четырех) имеющимся у нас изображениям. Главным из них является рисунок Де-Витта [62].

Некоторое отличие представляла собой сценическая площадка в театре „Надежда“. Из контракта на постройку этого театра узнаем, что здесь она была подвижной; она была укреплена на особых подпорках или козлах (tressels), которые в любое время могли быть сняты, а сценическая площадка обращена в арену [63]. Это объясняется двойным назначением театра „Надежды“: он должен был

быть театром-цирком, приспособляемым как для драматических спектаклей, так и для травли жи-

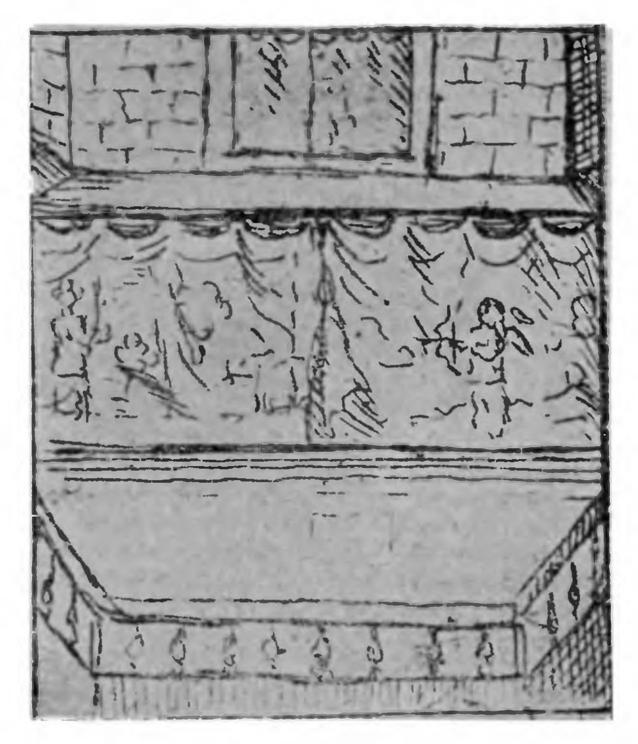


Рис. 6. Сценическая площадка, воспроизведенная на заглавном листе издания трагедии „Messalina", 1640 г.

вотных, почему при нем были устроены помещения для быков и конюшня.

Остается сказать о размерах публичных театров.

5*

Обращаясь опять к контракту „Фортуны“, мы узнаем размеры этого здания: восемьдесят футов в квадрате снаружи и пятьдесят пять футов — внутри. Из дошедших до нас документов Хенсло мы знаем затраты на постройку „Фортуны“ (520 фунт.); постройка „Надежды“ стоила 360 фунт. Известна нам и стоимость „Театра“ Бэрбеджа — 700 фунт. Мы знаем, что все эти здания сделаны приблизительно из одного материала; что „Фортуна“ была самым роскошным театром, одна отделка коего стоила больших денег; что в момент постройки „Фортуны“ (1600 г.), а особенно „Надежды“ (1613 г.) — в связи с общим ростом цен — материал был уже дороже, чем в момент постройки „Театра“ Бэрбеджа, тринадцать лет назад. Отсюда можно сделать вывод, что „Театр“, а за ним, вероятно, и построенный из его материала „Глобус“, по своим размерам во всяком случае были не меньше, чем два упомянутых здания.

О размерах „Розы“, „Куртины“ и „Красного Быка“ нам ничего неизвестно. Но по всей вероятности, все здания публичных театров были приблизительно одних размеров, подобно разобранным нами.

Переходим к обзору структуры зданий частных театров.

На протяжении рассматриваемого периода мы имеем следующие частные театры: три театра в Блэкфрайарсе, Уайтфрайарский, „Кокпит“ („Феникс“), „Солисбэри Коурт“ и зал при соборе св. Павла. Последний мы оставим в стороне, так как, во первых, это не было специальное театральное здание, но лишь зал, приспособленный под драматические спектакли, а во вторых потому, что наши сведения об этом помещении чрезвычайно скудны.

Отличительной чертой всех частных театров является то, что почти все они были переделаны из



Рис. 7. Сценическая площадка, воспроизведенная на заглавном листе издания трагедии „Roxana", 1632 г.

ранее существовавших помещений. „Блэкфрайарс" Фэррента и Бэрбеджа возникают в бывших мона-

стырских зданиях, постепенно обращенных в жилые помещения. Помещения эти состоят из нескольких комнат, и при обращении их в театральный зал приходится ломать перегородки между комнатами. Один только „Кокпит“ („Феникс“) строится заново, но все же на месте ранее существовавшего и сгоревшего здания, предназначенного для петушиных боев.

Отсюда идут две главные отличительные черты структуры частных театров. Все они были: 1) четырехугольные и 2) крытые. „Кокпит“, повидимому, не отличался от остальных; свидетельство этому мы находим в памфлете „Historia Histrionica“ [приписываемом Райту (Wright) и появившемуся в 1699 г.], где мы читаем, что этот театр ничем не отличался от „Блэкфрайарса“, Бэрбеджа и „Солисбэри Коурт“,— „ибо все три они были почти одинаковы по форме и размерам“ [64].

Внутренний вид частных театров значительно отличался от внутреннего вида театров публичных. Прежде всего здесь отсутствует партер в том значении, в каком мы видим его в публичном театре. Здесь это уже не двор, заполненный толпой зрителей, но партер с местами для сидений; он носит здесь и другое название — pit (буквально, „яма“), а не yard (т. е. „двор“). Характерно, повидимому, и отсутствие галлерей; исключение в этом отношении составляет „Блэкфрайарс“ Бэрбеджа, где, несомненно, имелась одна галлерея, а, быть может, даже и две [65]. Весьма вероятно, что галлереи могли быть и в „Кокпите“, как заново построенном здании; здесь их могло быть даже несколько, ради большей доходности.

На наличие лож в частных театрах мы имеем указания: вероятно, они находились по бокам

сценической площадки, как это было и в публичных театрах.

Характерной особенностью частных театров (вероятно, в более поздний период) в отношении лож было то, что здесь некоторые ложи находились во владении отдельных частных лиц, имевших у себя ключи от них [66]. Указаний на „ложу лорда“ в частных театрах не имеется, что объясняется, вероятно, отсутствием галлерей в большинстве частных театров (в публичных театрах „Ложа лорда“ обычно находилась во втором ярусе), а также тем, что по своему составу аудитория частных театров была несколько иной, чем в публичном театре; те знатные зрители, которые в последнем занимали „ложу лорда“, в частном театре могли сидеть в партере или иметь свою ложу.



Рис. 8. Внутренний вид театра, воспроизведенный в издании Kirkmau „Drolls and Wits“, 1672 г. (так называемый театр „Красный Бык“)

В частных театрах широко практиковался также обычай занимать места на сценической площадке.

На вопросе сценической площадки частных театров мы останавливаться не будем, по соображениям, высказанным нами при обзоре сценической площадки публичных театров. Скажем лишь, что общие принципы в обоих этих случаях были те же [67].

Тот факт, что частные театры имели крышу, делал ненужным здесь устройство навеса (так называемого „shadow“ или „heavens“) над сценической площадкой. Та же причина вела к тому, что спектакли здесь могли итти при искусственном освещении. Как созданные из ранее существовавших жилых помещений, здания частных театров были невелики по размерам [68]. Кроме того, они были рассчитаны на другой состав аудитории, чем театры публичные: на более состоятельных посетителей или даже на аристократию (вспомним „Блэкфрайарс“ Фэррента). Отсюда идет уничтожение стоячего партера, так как нельзя же было заставлять стоять посетителей, платящих за вход значительно более высокую плату, чем в театрах публичных.

Остается сказать несколько слов о „Кокпите при Дворе“. Обнаруженный несколько лет назад [69] план этого театра работы Иниго Джонса рисует нам квадратную постройку восьмигранную внутри. Пять сторон восьмиугольника заняты зрительным залом. Скамьи партера расположены по пяти ступеням, находящимся под углом в 45°, так что зрители сидят боком к сцене. По всем пяти сторонам восьмиугольника над партером идет балкон с рядами скамеек по четырем сторонам; пятая сторона — прямо против сцены — занята королевской ложей с помостом посреди нее и с выходом из нее в партер.

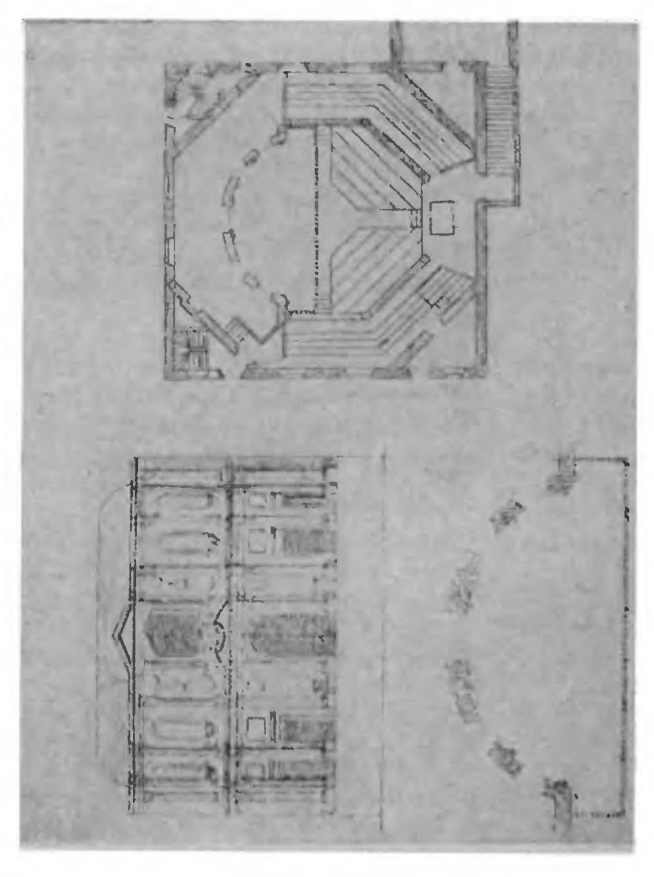


Рис. 9. План театра „Кокпит при Дворе“ и эскиз стены просцениума, раб. Иниго Джонса, 1632 г.

Сценическая площадка проходит по ширине партера и состоит из просцениума и архитектурной двухъярусной стены за ним с пятью дверьми в ниж-

нем ярусе. Стена создана по образцу такой же в Олимпийском театре Палладио. Отличием от Палладио является то, что стена эта имеет закругленную форму и что в верхнем ярусе ее, над средней дверью, имеется окно в помещение для оркестра (принцип, переходящий потом в театр реставрации).

Размеры аудитории — 58 фут. ширины и 28 фут. вышины (с пола до потолка). Ширина просцениума 35 фут., глубина до стены — 16 фут. Подъем сценической площадки приблизительно 4 — 5 фут. над полом.

Закончив обзор истории театральных зданий и их структуры, мы должны перейти к вопросу о труппах, занимавших публичные и частные театры.

К моменту возникновения первого постоянного театра (1576 г.) в Лондоне резко обозначаются два характера актерских трупп: труппы профессиональных взрослых актеров, кочевавшие по всей Англии и временами наезжавшие в столицу, а иногда выступавшие и при дворе, и труппы детские, составленные из детей-хористов королевской капеллы, до 1576 г. выступавшие исключительно на специальных придворных спектаклях.

Обратимся сперва к профессиональным взрослым труппам. К 1576 г. в Англии уже было несколько таких сорганизованных трупп. В силу статута Елизаветы 1572 г. [70], несколько уменьшившего число существовавших трупп и укрепившего в то же время их положение, все актеры, не находившиеся под покровительством какого нибудь знатного лица, рассматривались как бродяги и нищие и подвергались всяческим преследованиям. С этих пор вошло в обычай для трупп получать специальные королевские

лицензии или патенты, объединяющие такие труппы под названием „слуг" того или иного покровителя, с предоставлением им права называться именем этого покровителя. Одним из ранних (если не первым) таких патентов был патент, данный Елизаветой труппе гр. Лейстера, во главе которой стоял Джемс Бэрбедж. С постройкой последним своего „Театра" в 1576 г. труппа эта и занимает это здание.

При всякой попытке определить по возможности точнее число профессиональных трупп Лондона, театры, в которых эти труппы играют, преемственность трупп в том или ином театре и т. п., возникает много затруднений. Постоянные переименования трупп, зависящие от смены их покровителей, что ведет к изменению наименования труппы, а также частые развалы трупп и следующие затем их реорганизации (особенно в периоды иногда довольно длительных запрещений всяких спектаклей во время эпидемий чумы) — вносят чрезвычайную запутанность в этот вопрос [71].

Правда, огромное количество названий трупп, являющееся результатом таких переименований, при ближайшем рассмотрении, как оказывается, не соответствует такому же числу трупп. Какая нибудь вновь появляющаяся труппа, носящая—казалось бы—новое имя, оказывается в связи с какой либо из трупп, существовавших ранее. И в то же время труппы, носящие, как кажется, одно и то же имя, должны рассматриваться как совершенно разные труппы, в зависимости от того, в какое время они возникают, кого имеют своим патроном и какой титул в данное время имеет этот патрон.

Из всех многочисленных лондонских профессиональных трупп взрослых актеров в конце XVI в.

выделяются две наиболее крупные и дольше всех существующие (хотя и часто меняющие свое имя); это — труппа Бэрбеджа и труппа Хенсло-Аллейна. Первая именуется сперва труппой гр. Лейстера, потом Лорда Хэнсдона, Лорда камергера, а с 1603 г.— труппой короля. Вторая носит имя труппы Лорда адмирала, потом называется Слугами принца, труппой Польсгрева (пфальцграфа), труппой принца Карла.

Почти ясно местопребывание труппы Бэрбеджа. Она занимает сперва „Театр", а некоторое время и „Куртину"; с постройкой „Глобуса" (1599 г.) водворяется здесь, где и остается до 1642 г., с 1609 г. занимая одновременно с „Глобусом" и „Блэкфрайарс" Бэрбеджа.

Труппа Хенсло-Аллейна играет сперва в „Розе"; с постройкой „Фортуны" (1600 г.) переходит сюда. С 1631 г. — когда она именуется уже труппой принца Карла — она начинает кочевать из театра в театр, занимая то „Солисбэри Коурт" (1631—35 г.г.), то „Красный Бык" (1635—40 г.г.), то снова „Фортуну" (1640— 42 г.г.).

За всеми другими взрослыми труппами следить труднее; они не имеют своих специальных театральных зданий, кочуют из одного в другое, в зависимости от разных обстоятельств; часто уезжают в провинцию, возвращаются и вновь уезжают. Но все же, несомненно ясно одно: все профессиональные взрослые труппы занимают здания публичных театров, во всяком случае в течение первой половины рассматриваемого нами периода (до 1608 г.). После этого бывают исключения, но все они относятся уже к царствованию Якова I и Карла I; при Елизавете же все взрослые труппы занимают публичные

театры, во всех же частных театрах играют детские труппы.

Перейдем теперь к последним.

Выше уже было указано, что Фэррент был первым лицом, организовавшим платные публичные спектакли детской труппы в устроенном им для этой цели театре в Блэкфрайарсе в 1576 г. Таким образом с этого года мы можем говорить об открытых выступлениях детских трупп, становящихся теперь как бы полу-профессиональными труппами, и ставить их в параллель с взрослыми труппами. Детские труппы — как уже было сказано — существовали задолго до появления первого постоянного театра; они составлялись из детей-хористов королевской капеллы и находились на содержании двора. По большим праздникам (Рождество, новый год, масленица и т. п.) при дворе иногда устраивались спектакли этих детей, под управлением их заправил (masters) для придворного круга зрителей. Центром обучения этих детей-хористов было, конечно, пение и музыка.

Организовывая свои псевдо-репетиции спектаклей детей в Блэкфрайарском театре в 1576 г., Фэррент, состоявший заправилой одной из таких трупп („Дети королевской капеллы в Виндзоре"), сделал отбор артистов из этой труппы и из труппы „Детей королевской капеллы" и поместил эту объединенную труппу в своем театре. Труппа Фэррента была зерном, из коего вышли все последующие детские труппы, выступавшие публично.

Постепенно эти публичные выступления детей входят в большую моду, иногда забивая даже лучшие труппы взрослых актеров-профессионалов [72], как это видно на примере с труппой Бэрбеджа,

вынужденной в 1601 г. отправиться в провинциальное турне из-за невозможности выдержать конкуренцию актеров-детей.

Периодом наибольшего процветания детских трупп является приблизительно первое десятилетие XVII в. В конце его (1609 г.) Россетер объединяет разные детские труппы в одну и получает монопольное право на ее спектакли. Примерно после 1610 г. начинается уже упадок популярности детских трупп, и хотя такие новые труппы иногда и появляются (напр. „Дети для увеселения короля" — Children of the King's Revels — в 1629 г., „Дети Бистона" — Beeston's boys — в 1637 г.), взрослые труппы берут верх над ними, порой вытесняя их из частных театров [73].

Первоначально все детские труппы занимают только частные театры, которые сперва и создаются специально для спектаклей детей. Так: „Блэкфрайарс" Фэррента за все время своего существования (1576 — 84 г.г.) занят исключительно детскими труппами. В „Блэкфрайарсе" Бэрбеджа — после неудачной попытки Джемса Бэрбеджа в 1596 г. поместить здесь взрослую труппу — с 1600 г. опять таки играет детская труппа и лишь с 1609 г. здесь появляется взрослая труппа Бэрбеджей. В Уатфрайарском театре все время (1605 — 14 г.г.) выступают дети. „Блэкфрайарс" Россетера строится специально для детской труппы, и лишь вследствие ее распада за период почти трехлетней постройки этого театра в 1617 г. здесь выступает уже взрослая труппа принца Карла. Наконец, даже в „Кокпите-Фениксе", — где сперва играют взрослые труппы, — с 1637 — 42 г.г. опять появляется труппа детская [74].

Отступления от общего правила замечаются в „Кокпите" и „Солисбэри Коурт"; но все эти

отступления относятся уже к концу второго десятилетия XVII в. и даже к более позднему времени. Первым же и единственным более ранним таким отступлением было занятие „Блэкфрайарса“ Бэрбеджа труппой Бэрбеджа в 1609 г.

Таким образом, в заключительном выводе мы должны признать, что — как общее правило — все частные театры заняты детскими труппами, при чем в первой половине рассматриваемого нами периода правило это строго соблюдается, и все нарушения его относятся уже ко второй половине нашего периода. К этому времени для всех таких нарушений уже имеется прецедент: занятие „Блэкфрайарса“ Бэрбеджа взрослой труппой Бэрбеджа.

Мы оставляем в стороне вопрос о внутренней структуре трупп, о ее управлении и т. п.; вопросы эти более или менее достаточно освещены в научной литературе; кроме того, это выходит за пределы нашей задачи. Нашим намерением было дать лишь самый общий очерк по вопросу о труппах Лондона и наметить распределение их по городским театрам [75]. Кроме того, к вопросу о труппах нам придется еще возвращаться в разных отдельных случаях.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

БОРЬБА ВОКРУГ ТЕАТРА

ПУРИТАНЕ И ТЕАТР; ЦЕНТРАЛЬНАЯ И ГОРОДСКАЯ ВЛАСТЬ; ТЕАТРАЛЬНОЕ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВО

В рассматриваемую нами эпоху театр в Англии оказался тем пробным камнем, на котором испытывала свои силы городская власть (в лице Лорд-Мэра и Городского Совета Общин) в ее борьбе с авторитетом власти центральной (в лице Тайного Совета — Privy Council). Эта борьба за театр, ее причины, ее история очень важны в истории лондонских театров елизаветинского и после-елизаветинского периодов. На ней ясно видны, с одной стороны — усиление значения и влияния, которые все более и более приобретает буржуазия, а с другой — все растущее расхождение между нею и абсолютной монархией: иными словами — борьба вокруг театра очень четко обрисовывает рост классовой борьбы между придворными дворянскими кругами и стремящейся к захвату новых позиций буржуазией. Театр — частный, но яркий пример этой борьбы.

Важность уяснения общей линии этой борьбы вокруг театра заставляет нас выделить этот вопрос в особую главу. При этом надлежит сделать оговорку, что здесь будет итти речь не только о взаимоотношениях пуритан и театра, но и о наиболее важных моментах театрального законодательства,

ибо — как будет видно ниже — по временам эти два вопроса так тесно сплетаются, что говорить о них раздельно оказывается порой почти невозможным. Под словами „театральное законодательство“ нами разумеются как постановления центральной власти, так и городской власти, пытающиеся регулировать ведение театрального дела в столице Англии, а равно и официальная переписка по вопросам театра.

В отношении борьбы вокруг театра мы можем наметить четыре периода, каждый из которых заканчивается наиболее сильной атакой на театр со стороны пуритан, а иногда и каким нибудь законодательным актом в отношении театра. После таких атак напряжение спадает, чтобы через некоторое время начаться вновь.

Первый, как бы вступительный период борьбы начинается примерно в начале 70-х годов XVI в. и заканчивается 1576 г. — годом утверждения постоянного театра в Лондоне. В это время выпады против театра со стороны городских властей и нападки на него пуритан не вполне сходны по своим мотивам. Выше мы уже отметили, что в это время городские власти смотрят на театр, главным образом, как на социальное зло: место скопления большого количества людей служит — по их мнению — рассадником заразы и очагом общественных беспорядков. Жалобы пуритан в этом вступительном периоде не имеют еще большого значения, так как пуритане пока еще не являются господами положения. Их протест идет главным образом по религиозной линии; они видят в существующем театре орудие дьявола, боятся „безбожных“ пьес; театр — говорят они — совращает человека с пути истинного

и губит его душу, отвлекая от храма и религиозных обязанностей.

Но одна черта уже в этом периоде является общей в антитеатральных выступлениях этих двух сил. Это — мнение о театре, как средстве распространения заразы. Этот уже социальный мотив сближает городскую власть с чистым пуританизмом.

Роль центральной власти в этом периоде проявляется в весьма существенном акте — патенте, данном Елизаветой 10 мая 1574 г. актерской труппе гр. Лейстера: основной мыслью этого акта является предоставление этой труппе права повсеместного выступления в городе. Патент этот представляет собою интересный и яркий акт абсолютной власти. Он, так сказать, пересиливал все отдельные постановления городских властей, касающиеся спектаклей профессиональных актеров в городских гостиницах и вообще в пределах центральной части города, где хозяином являлась именно городская власть. Городской Совет Общин 6 декабря того же года не преминул со своей стороны ответить на этот акт указом, уже сильно проникнутым пуританским духом[76]. Этим указом, между прочим, устанавливалась цензура всех пьес профессионального театра Лорд-Мэром и Альдермэнами с точки зрения „непристойных, неприличных и бесстыдных речей“. Интересно, что согласно этому акту все спектакли в частных домах, не сопровождавшиеся сбором денег, разрешались. В этом сказывается, с одной стороны — бессилие городских властей в отношении частных домов знати, а с другой — забота о материальном благополучии граждан, лишаемых возможности тратить деньги без пользы.

Пуританский тон, пока еще слабый в этом акте, с этого времени замечается все больше и больше во всех последующих постановлениях и указах городских властей; он заметно контрастирует с чисто политическими соображениями, которыми вызываются постановления центральной власти в отношении театра; последняя преследует только „sedition“, т. е. „бунт“.

Указ Городского Совета Общин 6 декабря 1574 г. идет в разрез с патентом Елизаветы труппе гр. Лейстера и по существу сводит его на-нет. Результатом такого столкновения центральной власти с городом явился — как мы уже видели — выход театров за городскую стену и появление первого здания постоянного театра в Лондоне. Тот факт, что „Театр“ Бэрбеджа возникает на землях „изъятия“, находящегося в ведении короны, — что происходит не без молчаливого согласия центральной власти, — сразу как бы ставит театр под защиту королевской власти. Оказавшись вне юрисдикции городских властей, театр оказывается в подчинении у Тайного Совета королевы и ее официального чиновника — Лорда-камергера. Это обстоятельство создает прецедент для всех последующих городских публичных театров, до поры до времени находящихся в таком же положении.

Таким образом этот вступительный период оканчивается по существу не чем иным, как победой именно театра, что несомненно еще больше заставляет объединиться его противников.

С выходом театров за пределы городской стены начинается второй период борьбы. Теперь интересы города и пуритан объединяются; к этому времени пуритане, очевидно, имеют большой вес среди пра-

вящих городских кругов. Начинается тот обхват пуританизмом торгово-буржуазных кругов города, о котором мы говорили выше. Но так как юридически театры уже ушли из под власти Лорда-Мэра и Совета Общин, атака на театр со стороны последних переходит в сферу бумажной переписки с центральной властью (с Тайным Советом, Лордом-камергером и другими оффициальными лицами); но зато голос пуританских проповедников против театра громче и громче начинает звучать с церковной кафедры и в печати. 1577 г. ознаменовывается появлением первого крупного трактата против театра пуританина Нортбрука (Northbrooke), где автор восстает не против театра вообще, а против безнравственного содержания пьес (мотив явно пуританский)[77].

После этого трактата начинается настоящая литературная борьба пуритан со сторонниками театра.

В 1579 г. появляется знаменитый трактат Стефена Госсона — „School of Abuse“ (Школа оскорблений), проникнутый той же тенденцией, как и трактат Нортбрука. Госсон резко порицает вообще всю обстановку городского публичного театра, но не идет собственно против драмы; он даже признает допустимость некоторых, именно печатных, драм (в частности — своего сочинения, так как до того, как стать врагом театра, он сам был автором нескольких пьес)[78].

За Госсоном идет ряд последователей. В 1580 г. появляются „Second and Third blast of retreat from plays and theatres“ (Первый и второй трубный глас к отступлению от пьес и театра), написанный в том же духе[79]. Здесь уже указываются и практические пути к устранению зла, среди коих интересны: вос-

прещение спектаклей в воскресные дни (обычное домогательство всех пуритан) и лишение знатных лиц права покровительства труппам.

Самым крупным литературным выпадом после Госсона является „Расследование оскорблений“ (Anatomy of Abuses) Филиппа Стэббеса (Philip Stubbes), появившееся в 1583 г. Книга эта была наиболее популярной и влиятельной из всех пуританских сочинений этого периода, хотя из всей этой книги только несколько страниц посвящено собственно театру. Главные обвинения автора сводятся к вскрытию безнравственности и антирелигиозного влияния театра [80].

Но мишенью нападок для автора служит не один театр; он восстает и против старых народных увеселений, обычаев и общественных празднеств, вроде, например, майских игр, игры о Робине Гуде и т. п., видя во всем этом присутствие дьявола. Характерно, что в предисловии к первому изданию своей книги (1583 г.) автор оговаривается, что он — как и Госсон — не идет против всех пьес без исключения. Во всех последующих изданиях это предисловие уже выпущено [81]. В этом отражается быстрый рост ненависти пуритан к театру и изменение их отношения к нему при дальнейшем знакомстве с театром и всей обстановкой городских театров.

В 1584 г. драматург Лодж (Lodge) выступает против Госсона с защитой театра в своем трактате „Защита поэзии, музыки и театральных пьес“ (A defence of Poetry, Musik and Stage Plays), на что Госсон отвечает новым трактатом — „Пьесы, изобличенные в пяти отделах“ (Plays confuted in five actions), где автором еще раз подчеркивается, что он идет не против печатания некоторых пьес, но восстает против их постановки на сцене [82].

В течение этого периода нападки пуритан на театр идут и с церковной кафедры. Все их проповеди[83] полны стремления разъяснить массам зло от театра и тем убить все растущую его популярность у городского населения. Во всех этих проповедях говорится, что театр отвлекает народ от посещения храма; но интересно, что порой в них выступает и социальный момент. Театр рассматривается как нечто грозящее материальному благополучию граждан. Так постепенно в этих проповедях начинает звучать уже чисто классовая ненависть представителей буржуазии к театру, пользующемуся покровительством придворных кругов. Весьма интересно отметить, что одним из доводов пуритан против театра было утверждение, что театр отвлекает граждан от мирного производительного труда и таким образом способствует нарушению и понижению интенсивности труда, что ведет к обнищанию граждан; т. е. здесь мы видим стремление повлиять на рабочую массу, например на многочисленных подмастерьев, также увлеченных театром и за этим забывающих свои прямые обязанности. В этом видна забота о материальном благосостоянии средних классов, представителями коих, главным образом, и являются пуритане. Такая тенденция начинает все чаще и чаще пронизывать все выступления пуритан против театра. Она охотно усваивается и городской властью, состоявшей как раз из представителей класса, о котором так заботятся пуритане; она получает видное место и в законодательных актах и в различных документах городских властей[84].

Таким, например, является самый крупный акт городской власти этого периода, появляющийся между 1580—83 г.г. (точная дата неизвестна) о пол-

ном запрещении спектаклей в центре города, в районе юрисдикции Лорд-Мэра и Совета Городских Общин[85].

Что касается центральной власти, то в течение этого второго периода борьбы с театром она мало себя проявляет. Знаменательным фактом является лишь организация в 1583 г. (т. е. вскоре же после упомянутого выше акта городской власти) специальной „труппы королевы“ (Queen's Men), составившейся из профессиональных взрослых актеров, которая начинает свободно играть в городе, пользуясь своим особым положением. Факт этот показывает, что королевская власть вовсе не желает считаться с мнением городских властей и пуритански настроенных кругов населения о том зле, который создают театры. Организовывается специальная „королевская“ труппа, которая находится под надзором королевского чиновника — Заведывающего увеселениями (Master of the Revels) — должностного лица, ведавшего до сих пор чисто придворными развлечениями[86]. Труппа эта оказывается таким образом в несколько более привилегированном положении по сравнению с другими профессиональными труппами, и этим фактом как бы подчеркивается благосклонность правящей власти к городскому театру. Помимо того, сохраняет свою силу и ранее предоставленное знатным лицам, приближенным королевы, право давать от себя лицензии на организацию отдельных трупп, что ведет ко все большему росту числа профессиональных трупп. Таким образом театр, пользующийся большим успехом у масс городского населения, продолжает процветать, и все проповеди пуритан и очень частые отдельные обращения городской власти к центральной по поводу прекращения роста театров успеха не имеют.

Интересно, что в период между 1576 и 1584 г.г. (период наиболее ярких пуританских проповедей) протест против театра — т. е. именно против профессиональных трупп, занимающих в этот период исключительно здания публичных театров, — идет и совсем с другой стороны, ничего общего не имеющей ни с городскими властями, ни с пуританами. Мы имеем в виду сочинения, появляющиеся из „высоких“ литературных кругов и порожденные гуманизмом, вроде например „Защиты поэзии“ Филиппа Сиднея (Ph. Sidney „Defence of Poetry“ — между 1571—73 г.г.). Здесь нападки направлены главным образом на драму, на ее структуру, на ее романтическую беспорядочность, при чем имеется в виду именно драма из репертуара публичных театров и профессиональных трупп. Это есть защита литературной драмы, в чем собственно эти гуманисты сходятся с Госсоном, также — как мы видели — не возражавшим против драмы для чтения. Но все стрелы критики литературно-гуманистских кругов в цель не попадают. Эти гуманисты были далеки от масс, которых обслуживала драма публичного театра. Поэтому для театра гораздо больше имела значения оппозиция пуритан, так как она шла главным образом из среды практичного среднего класса.

Следующий период начинается некоторым затишьем, длящимся примерно до начала 90-х годов. В 1592 г. появляется несколько запоздалое выступление против Стэббеса драматурга Нэша (Nashe), встающего на защиту театра в памфлете „Пирс Безгрошевый, его мольба к дьяволу“ (Pierce Pennyless, his supplication to the devil), где — так же как Лодж в „Защите поэзии, музыки и театральных пьес“ — автор пытается доказать хорошие стороны театра

и драмы. Начиная с 1592 года и до 1600 г. идет деятельная переписка Городского Совета Общин в лице Лорд-Мэра с Тайным Советом и Лордом-камергером. В своих обращениях город пытается убедить центральную власть, что театры являются очагами беспорядков, насилия и т. п., что они угрожают общественному спокойствию и даже жизни почтенных горожан[87]. Не имея юридической власти над театрами в силу их местоположения и в силу явного покровительства самой королевы профессиональным труппам, город надеется убедить Тайный Совет в необходимости закрытия всех театров в Лондоне.

Среди подобных документов выделяется, стоящая несколько особняком, петиция, обращенная к тому же Тайному Совету в 1596 г. от лица обитателей наиболее аристократического и богатого района города — Блэкфрайарса. Петиция эта весьма любопытна. На ней имеются подписи большинства местных аристократов, настаивающих на воспрещении Джемсу Бэрбеджу открыть в этом районе спектакли его взрослой труппы; интересно, что в числе подписавшихся находится и сам покровитель этой труппы лорд Хэнсдон (Hunsdon). Цель петиции ясна: местная аристократия боится появления в близком с собой соседстве театра, носящего характер публичных театров города[88].

Из всех подобных ходатайств этого периода, кажется, только одна эта петиция и имеет успех, что вполне понятно. Тайный Совет охотнее прислушивается к голосу аристократии Блэкфрайарса, многие представители коей были, так сказать, своими людьми и быть может даже членами Тайного Совета, чем к заявлениям Лорда-Мэра и Альдермэнов.

Переписка городских властей с центральной достигает теперь все же некоторого успеха. В 1600 г. указом Тайного Совета в городе разрешено функционировать лишь двум театрам: „Глобусу“ с труппой Бэрбеджа („труппа Лорда камергера“) на юге и „Фортуне“ — с труппой Хенсло-Аллейна („труппа Лорда адмирала“) на севере[89]. Правда, очень скоро это правило было уже нарушено театрами. Повидимому Тайный Совет смотрел сквозь пальцы на такие нарушения и спектакли мало-по-малу возобновились и в других театрах.

Так дело идет до 1603 г. Со смертью Елизаветы в марте этого года заканчивается третий период борьбы вокруг театра, когда все театры закрываются по случаю траура, а последовавшая затем в мае того же года вспышка чумы ведет к продлению срока закрытия театров.

С восшествием на престол Якова I резко меняется положение трупп профессиональных актеров и театров. Несколько меняется и характер борьбы с театром. Здесь прежде всего мы должны остановиться на вопросе о положении трупп и обрисовать это положение до 1603 г. Для этого придется вернуться несколько назад.

Выше мы уже говорили об акте Елизаветы 1572 г. против нищих и бродяг, который частично касался и трупп профессиональных актеров[90]; он заставлял их избирать себе какого нибудь патрона из числа окружавших королеву лиц. Нами уже было отмечено значение этого акта для профессиональных трупп (уменьшение их числа и в то же время повышение качественности существующих трупп). Таким образом наличие патрона легализировало положение труппы. Кроме того Елизаветой было дано

право знатным лицам самим от себя давать лицензии новым труппам при поездках их по провинции и даже при выступлениях в городе, о чем тоже мы выше упоминали. Всем этим создавалась, конечно, большая путаница в театральном законодательстве и это вело зачастую к созданию самозванных трупп, действовавших (особенно в провинции) именем какого нибудь якобы своего патрона. Помимо этого сама же Елизавета в 1574 г. дала труппе гр. Лейстера уже не лицензию, а патент, т. е. по существу монополию на право повсеместных выступлений в Лондоне. По ее же приказу в 1583 г. организована и упомянутая выше специальная „труппа королевы“.

Таким путем к концу XVI в. вновь народилось большое количество трупп, многие из коих были чисто провинциальными, иные лишь иногда заезжали в столицу, а иные играли преимущественно и даже исключительно в Лондоне. В таком положении дело оставалось до вступления Якова I, когда уже в 1603 году им выдается патент „труппе Лорда камергера“ (т. е. труппе Бэрбеджа), согласно которому она переименовывается в „труппу короля“, т. е. уже официально берется королем под свое покровительство. В феврале же следующего года эта труппа получает королевскую субсидию в размере тридцати фунтов стерлингов (около 300 руб.)— первый случай выдачи субсидии труппе профессиональных актеров. Другие действующие в Лондоне профессиональные труппы получают такие же патенты и переименовываются в труппы отдельных членов королевской семьи, становящихся их патронами [91]. За некоторыми труппами закрепляются и определенные театры (что, как мы видели, до

конца выдерживается например труппой Бэрбеджа). Система выдачи патентов труппам становится обязательной и таким образом как бы создается театральная монополия, которая находится в руках королевской власти [92].

Одновременно с этим весь надзор за театральным делом передается в руки правительственного чиновника — „Заведующего увеселениями" (Master of the Revels). Весьма любопытен постепенный рост значения этого должностного лица в области театра. При Генрихе VIII это лицо специально надзирает лишь за придворными увеселениями (причем сперва это не было постоянной должностью и такой Заведующий увеселениями назначался на каждый год особо); но постепенно поле деятельности Заведующего увеселениями расширяется. Отчасти, конечно, это зависит и от индивидуальных качеств и энергии лиц, занимавших эту должность. Так, одному из Заведующих увеселениями [93] — Эдмунду Тильни, занимавшему эту должность уже при Елизавете, удалось добиться получения права призывать драматургов уже городских театров для прочтения пред ним пьес репертуара этих театров, за что он получал определенную плату от труппы. Хотя это его право пока еще не вполне ясно и определенно, все же из записей в дневнике Хенсло, где даются сведения о суммах, уплаченных Заведующему увеселениями, можно видеть, что в это время лицо это было уже цензором репертуара городских театров. Окончательно положение Заведующего увеселениями в качестве единоличного цензора для профессионального театра утверждается с введением Яковом I патентной системы для трупп [94]. В патенте „труппы слуг принца" 1606 г. впервые вполне определенно

говорится о праве Заведующего увеселениями на цензуру пьес. Этот порядок затем прочно сохраняется до закрытия театров. Постепенно за Заведующим увеселениями закрепляется не только цензура репертуара профессионального театра, но и право выдачи лицензий труппам на провинциальные гастроли и выступления в столице. Дело это поставлено на коммерческих началах. Помимо получения Заведующим увеселениями определенной платы от трупп за каждую прочитанную им пьесу, он зачастую торговал лицензиями, давая за деньги разрешения на спектакли, например в великом посту — период, когда обычно спектакли разрешались лишь в определенные дни.

Изменение положения профессиональных трупп и сосредоточение общетеатральных вопросов в руках Заведующего увеселениями при Якове I показывает, что к этому времени, по сравнению с царствованием Елизаветы, положение театра уже существенно изменилось: если при Елизавете центральная власть в общем и покровительствовала театру, иногда обходя молчанием домогательства городских властей о закрытии театров, иногда лишь частично удовлетворяя их, то при Якове весь театр объявляется по существу „королевским“ и отныне находится в ведении только центральной власти. Этот ярко выраженный акт абсолютной власти еще раз подчеркивает начинающееся расхождение абсолютизма с буржуазией.

Такое положение дела естественно не могло не отразиться и на отношении городских властей и пуритан к театру. После 1603 г. (четвертый период борьбы вокруг театра) мы не имеем уже внешне ярких периодов атаки на театр. Нападения при-

обретают характер отдельных вспышек, выражающихся в отдельных актах городской власти по разным поводам или в отдельных выпадах в пуританской литературе.

Из отдельных актов городской власти после 1603 г. интересен приказ о закрытии Блэкфрайарского театра от 21 января 1619 г., явившийся результатом обращения к отцам города „констеблей и других официальных лиц и обитателей Блэкфрайарса“ (constables and other officers and inhabitants of Blackfriars). Это обращение характерно тем, что — в отличие от упомянутой выше петиции обитателей того же района от 1596 г. — под ним не имеется подписей аристократии этого района. Весь тон этого обращения проникнут интересами главным образом торговых кругов[95]. В ответ на это обращение городские власти делают попытку закрыть Блэкфрайарский театр. Это кажется возможным, так как к этому времени положение района Блэкфрайарс существенно изменилось. В 1608 г. по указу Якова I район этот передается из под ведения короны в ведение города[96]. Казалось бы, что теперь городские власти имеют право закрыть здесь театр; но тут они сталкиваются с тем фактом, что в этом театре играет патентованная, теперь уже „королевская“ труппа Бэрбеджа и прекращение ее выступлений могло бы быть сочтено неповиновением воле короля. К тому же до 1619 г. очевидно не представляется и достаточного повода для такой меры. Когда же в 1619 г. такой повод (в виде обращения местного населения района) появился, городская власть не преминула им воспользоваться. Но тут она снова столкнулась с королевской волей. Яков I немедленно стал на защиту своей труппы и выдал ей новый патент,

подтверждающий ее право на занятие Блэкфрайарского театра, что не было оговорено в патенте 1603 г. за ненадобностью этого в то время: до 1608 г. здесь играла не профессиональная взрослая труппа, а одна из детских трупп, вообще не вызывавших на себя нападок со стороны городской власти. Таким образом попытка закрыть театр в Блэкфрайарсе в 1619 г. оказалась неудачной. Ту же участь испытывают позже и другие аналогичные попытки в отношении этого театра [97].

Но несмотря, казалось бы, на такую победу центральной власти, все же Яков I (а затем и Карл I) должны были итти на некоторые уступки по отношению пуритански настроенных общественных групп. Это сказалось хотя бы на весьма спорном вопросе о разрешении спектаклей в воскресные дни. Вопрос этот все время является одним из главных пунктов столкновения [98]. Обычай устраивать спектакли в воскресные дни был пережитком средних веков, когда миракли обычно давались вслед за воскресной церковной службой. Но если тогда в этом не видели ничего плохого, то с появлением светских пьес и постоянного театра положение изменилось. Со стороны пуритан все чаще и чаще слышатся голоса за воспрещение спектаклей в воскресенья. Однако, несмотря ни на что, Елизавета отказалась санкционировать закон о строгом соблюдении воскресенья. Лишь в 1583 г., — после катастрофы именно в воскресный день в цирке „Пэрис Гарден“, где, от большого стечения публики, желавшей посмотреть травлю зверей, рухнул амфитеатр для зрителей, что стоило многих человеческих жертв, и когда пуритане стали усиленно настаивать на закрытии театров, видя в этой катастрофе

пример гнева божия [99], — центральной властью было издано постановление о воспрещении спектаклей по воскресеньям. Постановление это однако вскоре же было нарушено. Воскресенье являлось слишком выгодным днем для театров, так как в эти дни собиралось больше всего публики. Особую остроту вопрос о воскресных спектаклях вновь получает с 1585 г., после проповеди в Кэмбридже пуританина Смита (Smith), выступившего против всяких игр и увеселений по воскресным дням; и с этих пор воскресные спектакли становятся одним из главных пунктов возражений пуритан против театра. [100] Но если Елизавете удавалось обходить молчанием вопрос о воскресных спектаклях, то Яков I уже в одном из первых своих законодательных актов вынужден был запретить травли зверей и драматические спектакли по воскресеньям.

Вместе с заботой о соблюдении воскресных дней идут и воспретительные меры против произнесения имени бога со сцены, религиозной профанации и т. п. Оба эти вопроса связываются вместе. Влияние и давление пуритански настроенного общественного мнения чрез парламентское большинство в нижней палате парламента начиная с царствования Якова I все чаще и чаще отражается на законодательстве центральной власти. Так, в 1606 г. появляется акт парламента „о предупреждении и избежании профанации произнесения святого имени бога в пьесах, интерлюдиях, майских играх и т. п.“ („for preventing and avoiding of the great abuse of the Holy Name of God in Stage plays, Interludes, Maygames, Shows and such like“); за профанацию налагается штраф в десять фунтов стерлингов за каждый раз.

Чувствуя потребность выказать некоторый протест этому пуританскому давлению, Яков I 15 мая 1618 г. издает указ, — так называемую „Декларацию о развлечениях“ (Declaration — или Book — of Sports), где дается разрешение на устройство всяких общественных увеселений в воскресные дни, — вроде, например, майских игр, стрельбы из лука, танца моррис и т. п. Но разрешение драматических спектаклей, а также травли животных, Яков I все же не решился сюда включить, предполагая, вероятно, смотреть на это сквозь пальцы, не подчеркивая этого в указе[101].

При Карле I не раз повторяются подтверждения законов его отца о воспрещении воскресных спектаклей; разрешается только „законное развлечение“ (lawful sport), т. е. общественные увеселения на открытом воздухе, народные празднества и т. п.[102].

Все эти частые повторения воспретительных мер в отношении воскресных спектаклей показывают только, что эти правила очень плохо соблюдались театром; в результате вопрос о воскресеньи так и остался спорным пунктом в истории борьбы вокруг театра до самого закрытия театров.

Что касается выпадов против театра и выступлений в его защиту в области литературной в период царствования Якова и Карла, то они идут своим чередом. Число пуританских сочинений растет; они распространяются в среде широких кругов буржуазного населения, среди которых все больше утверждаются пуританские идеи.

Противники пуритан, помимо выпуска отдельных специальных памфлетов и работ, переносят своих антипуританские выпады на сцену.

Драмы и репертуара мы коснемся ниже. Сейчас же нас интересуют не-драматические работы защитников театра. Не останавливаясь подробно на их обзоре, укажем на такую значительную работу, как „Апология актеров" (Apology for Actors) Томаса Хейвуда, появившуюся в 1612 г. Это сочинение не является уже ответом на какую нибудь отдельную атаку театра отдельного лица, — как мы то видели на примере Лоджа и Нэша в 80 — 90-х годах XVI в., — но она вдохновлена все растущей общей оппозицией театру в средних кругах общества.

Из числа пуританских сочинений этого периода отметим „Опровержение на апологию актеров" (Refutation of the Apology for Actors) анонимного автора, 1615 г., — ответ Хейвуду на его „Апологию", — по общему тону напоминающее „Расследование оскорблений" Стэббеса; а также „Краткий трактат против театральных пьес" (Short treatise against stage plays) — 1625 г., представляющий собой ясную сводку положений пуритан[103]. Наконец, примерно около того же времени (хотя в печати впервые в 1633 г.), появляется самый крупный из пуританских памфлетов этого времени — „Бич актеров" (Histriomastix, the players scourge) Вильяма Принна (Will. Prynne). Нападки Принна очень яростны; они повторяют обычные обвинения пуритан в отвлечении театром мирных граждан от производительного труда, в том, что театр ведет к напрасной трате материальных и моральных сил граждан, что он является очагом всяких беспорядков, бесчинств и т. п., способствует моральному разложению общества. Интересны открытые выпады Принна против нравов двора и придворных увеселений, в частности обвинение, которое он бросает в глаза королеве

Генриетте за ее участие в придворных спектаклях (последнее едва не стоило ему жизни; дело ограничилось заключением в тюрьму и отрезанием ушей). Принн является ярким выразителем общественного мнения пуритански настроенной буржуазии 20—30-х годов XVII в. После него, в 30-х годах эти круги были уже в явной оппозиции и ко двору, и к театру, и как тот, так и другой причислялись ими к враждебному лагерю. Протест перекинулся из области литературной борьбы, церковной проповеди, официальной переписки и актов городских властей уже в широкие буржуазные круги. Если сознание моральной и социальной опасности от театра уже с 1584 года постепенно, хотя еще и очень слабо, начинает проникать в массы, то все же в XVI веке театр еще является настолько сильной притягательной силой (так как пока еще он служит интересам самых разнообразных слоев общества), что атаки на него со стороны города и пуритан действуют на массы еще слабо, а порой и вовсе успеха не имеют. Постепенно, однако, враждебность к театру растет, подогреваемая целым рядом отдельных фактов и причин [104]. И, например, историк Лондона Стоу (Stowe), выпуская в 1603 г. вторым изданием свое „Обозрение Лондона“ (Survey of London), уже выкидывает из него всякое упоминание о театрах (имевшееся в первом издании 1598 г.), вероятно проникнутый неодобрительным отношением к театру. Так постепенно враждебное отношение к театру проникает в широкие круги общества и примерно к концу первого десятилетия царствования Якова I широко охватывает буржуазные круги. Вся более крепкая и здоровая часть общества проникается идеями пуритан и смотрит их глазами на театр.

Атака пуритан на театр должна рассматриваться прежде всего под углом зрения обычной антипатии, которую бережливая и заботящаяся о накоплении буржуазия испытывает по отношению к экстравагантности и стремлению к роскоши высших классов. В силу разных разобранных нами причин театр в эпоху Якова и Карла оказывается на стороне придворных кругов, под защитой уже идущей к упадку и оказавшейся в разладе с буржуазией абсолютной власти; такой театр уже абсолютно неприемлем для буржуазии. Захватив власть в свои руки, она естественно обрушилась и на театр и смела его [105].

Таким образом на всей этой борьбе вокруг театра мы видим отражение растущей классовой борьбы, происходившей на английской почве и приведшей к революции. В борьбе городской власти с центральной мы видим в миниатюре весь постепенный ход этой борьбы. Борьба вокруг театра помогла росту ненависти буржуазии ко двору и абсолютизму. В этой борьбе пред нами обрисовываются все недостатки государственной системы, с ее неясной юрисдикцией, случайными привилегиями (при Елизавете), а затем — с ее монополиями, раздаваемыми лицам и местам, с ее законами, которые могли исполняться, а могли и не исполняться (при Якове).

В конечном выводе можно сказать, что во всех своих выпадах против театра — и главным образом против театров публичных — пуритане, конечно, вовсе уже не были так неправы, как это может казаться при поверхностном отношении к этому вопросу [106]

ГЛАВА ПЯТАЯ

ОБЩЕСТВЕННЫЕ УВЕСЕЛЕНИЯ И РАЗВЛЕЧЕНИЯ

Теперь, когда нам известна в общих чертах история возникновения постоянного профессионального театра в Лондоне, известны общие принципы структуры театральных зданий и история борьбы вокруг театра, нам надлежало бы перейти к вопросу о том, кого же обслуживал этот театр, кто являлся потребителем новой театральной продукции, т. е., иными словами, заняться вопросом о театральном зрителе.

Но прежде, чем перейти к этому, нам не хватает еще одного звена в этой цепи. Перед нами еще одна очень важная проблема, заключающаяся в выяснении театральных вкусов эпохи Елизаветы — Карла I. Проблему эту можно грубо расчленить на две части. Во первых, — характер общественных увеселений и развлечений города, существовавших к моменту появления постоянного театра в Лондоне, а также и сохранившихся по традиции. Это необходимо нам для выяснения, в какой мере эти общественные развлечения повлияли на театр и новую драму, что из них на этих последних отразилось, так как елизаветинская драма выросла среди старых и традиционных увеселений и спорта, существовавших к началу буржуазной эры. Понять эти условия — значит понять и

новую драму и театр в целом. Выяснение этой первой части проблемы даст нам возможность в значительной мере уяснить выработку театрального вкуса лондонского общества, после чего мы сможем перейти уже ко второй части проблемы.

Этой второй частью будет попытка выяснить репертуар лондонских театров на протяжении всего нашего периода, наметить хотя бы общие линии смены жанров, определить наиболее популярные жанры в тот или иной момент и т. п., т. е. определить, по возможности, смену театральных вкусов посетителей лондонских театров. Таким путем мы как бы попытаемся разрешить вопрос социального заказа потребителя театральной продукции. Пытаясь при этом расчленить в этом отношении весь рассматриваемый нами период на отдельные части, мы, быть может, легче сможем выявить, и социальное лицо этого потребителя в отдельные моменты и периоды.

Настоящая глава будет посвящена первой части проблемы, а именно вопросу о характере общественных увеселений и развлечений рассматриваемой нами эпохи.

Главные увеселения и развлечения английского общества XVI в. можно было бы прежде всего разделить на две группы: 1) деревенские и 2) городские. Нас, конечно, должна интересовать главным образом последняя группа, тем более, что многие из чисто деревенских увеселений к концу XVI в. частично вымирают, частично вытесняются приходящими из города. Однако несколько слов нам надлежит сказать и об увеселениях первой группы по крайней мере о таких, которые жили и в столице

Уже издавна народные празднества в деревнях были связаны, во первых, с общими церковными праздниками,[107] и во вторых, с днями местных церковных святых. Общие праздники всегда сопровождались разными увеселениями во всех слоях общества. При дворе это были обычные периоды, к которым приурочивались всякие развлечения: балы, маскарады, драматические спектакли любителей и специально приглашаемых актеров-профессионалов. В деревнях большинство таких праздников, а равно и чисто местных праздников, всегда сопровождалось непременной варкой пива (эля), откуда в эпоху Шекспира, эль вообще стал синонимом праздничного веселья.

Из таких общих праздников нам особенно интересна масленица (Shrove-tide) — один из наиболее шумных праздничных периодов, не только у масс, но и в придворных кругах. Связанный с этим так называемый Shrove-tuesday, т. е. вторник на первой неделе великого поста, считался специальным праздничным днем городских подмастерьев. В этот день они — по выражению драматурга Деккера — „брали в свои руки закон и могли делать все, что им угодно“ [108]. Издавна с этим днем был связан обычай для оффициальных лиц города устраивать облаву на проституток, которых потом сажали в заключение на весь великий пост. Отсюда вышло и главное развлечение подмастерьев в этот день—разгром городских публичных домов, откуда они забирали женщин и возили по улицам, подвергая их всяким насмешкам, издевательствам и оскорблениям. В этот день в 1617 г., во время такого времяпрепровождения, подмастерья заодно напали и на только что выстроенный театр „Кокпит-Феникс“ и разгромили

его. В этом можно видеть уже влияние пуритан, для которых понятие театра всегда связывалось воедино с представлением о публичных домах, что подкреплялось еще и тем обстоятельством, что публичные театры в большинстве находились в ближайшем соседстве с этими домами.

Помимо общих праздников отдельные местности имели свои исторические торжества, связанные с каким нибудь специальным местным событием, воспоминание о котором воспроизводилось в народных шествиях и процессиях, пэджентах.

Многие празднества повсеместно сопровождались процессиями легендарных персонажей и знаменитым танцем „моррис" („мавританский" танец). Наиболее шумным народным празднеством был майский праздник, с играми, песнями, танцами и шествиями ряженых. Популярность майского праздника была огромна, как в городе, так и в деревне, и на нем мы должны несколько остановиться.

В старину „майские игры" состояли из танцовальных процессий, проходивших вереницей с места на место, из дома в дом; устраивались танцы вокруг „майского дерева" (may-pole), т. е. шеста, разукрашенного лентами и цветами — центра празднества. Основной темой песен и плясок была тема любви, сближения мужчины и женщины, возрождения природы и оплодотворения. Из числа присутствующих избирались король и королева мая (отражение античной идеи брака земли и неба). В общих чертах этот праздник так и сохранился на будущее время. Непременными участниками его — помимо майских короля и королевы — были: шут [109], деревянный конек (hobbyhorse) и дракон [110]

Ко второй половине XVI в. в майский праздник влилась другая народная „игра“ (созданная менестрелями) — „игра о Робине Гуде“, легендарном и очень популярном народном герое [111]. Из этой игры в майский праздник вошли четыре ее персонажа: сам Робин Гуд, девица Марион (Maid Marion), капеллан Гуда, Тэк (Friar Tuck) и его собутыльник малютка Джон (Little John). Мало по малу произошло отождествление майских короля и королевы с двумя первыми персонажами.

Примерно к началу царствования Елизаветы к майскому празднику присоединился и знаменитый танец моррис [112]. До объединения с игрой о Робине Гуде участниками этого танца были королева мая, шут и флейтист (Tom the Piper), [113] и от двух и более танцоров (число их менялось). Постепенно моррис слился с игрой о Робине Гуде, так что к XVII веку число непременных персонажей майского праздника дошло до шести (четыре упомянутые выше и шут и флейтист из морриса) с непременным участием деревянного конька и дракона, а также от двух до десяти танцоров морриса, или, вместо них, нескольких человек, составлявших свиту Робина Гуда. Постоянные нападки пуритан привели к замене Робина Гуда и девицы Марион — „лордом“ и „леди“ и к уничтожению монаха Тэка.

Все эти персонажи имели определенные костюмы, которые мало-по-малу несколько изменялись. Все участники были разукрашены цветами; свита Робина Гуда по большей части имела одежду зеленого цвета (что указывало на их „лесное“ происхождение); иногда они носили название „лесных или зеленых людей“ (green men) [114]. Характерной чертой костюма участников морриса были бубенцы (отражение ко-

стюма дурака в празднике дурака [115]). Элемент переряживания в майских играх являлся непременным. Деревянный конек перешел потом на сцену профессионального театра и сохранился в джиге — заканчивающей спектакль пляске под песню шута, выезжавшего на сценическую площадку на таком коньке [116]. Имена Робина Гуда и Марион перешли в пастораль, берущую свое начало именно из майских игр [117]. В Лондоне майские игры устраивались за городом, главным образом в известных уже нам полях Финсбэри [118].

Среди загородных развлечений высших слоев общества на первом месте стоит охота разного рода: на зайца, на кроликов, на оленей. Соколиная охота (hawking) была доступна лишь людям с большим достатком [119]. В театре это отразилось в многочисленных упоминаниях в разных пьесах.

Перейдем теперь к увеселениям и к спорту, занимавшим главным образом городское население. Из всевозможных видов спорта большой любовью у средних кругов пользовался так называемый „archery", т. е. стрельба в цель из лука. Существовавшая с давних времен эта забава при Генрихе VIII уже регулируется законами: для стрельбы из лука назначаются определенные места за городской стеной, в полях Финсбэри и на юге за рекой, носящие специальное название „butts" [120]. Центральная власть поощряла этот спорт горожан; при Елизавете им интересуются и придворные круги и даже у приближенных королевы дам эта забава пользуется популярностью.

Но все же стрельба из лука особенно распространена была среди лондонского купечества и пользовалась, пожалуй, не меньшей популярностью, чем

организованные тем же Генрихом VIII еще в 1532 г. для горожан „артиллерийские упражнения" (artillery drills) [121]. Польза от этих военных забав лондонцев сказалась к моменту междоусобной войны: военное искусство было усвоено горожанами и подготовило средние классы общества к революционному выступлению.

Чрезвычайно популярным, кажется у всех слоев населения, было фехтование. В высших кругах искусство владеть шпагою стало важной частью воспитания джентльмэнов. Несомненно, что это увлечение способствовало развитию дуэлянства, которое при Елизавете было столь же модным среди золотой молодежи, как и склонность проводить в тавернах все ночи напролет. Дуэлянство стало целой наукой. Образовалось несколько школ фехтования, где этому искусству обучали итальянцы; выработалась целая система правил дуэли, появились трактаты на эту тему и т. п. [122]. Увлечение фехтованием охватило мало-по-малу все круги и стало повальным. Даже подмастерья обучались владеть шпагою и выступали в состязаниях на призы в „Медвежьем саду". Такие фехтовальные выступления утвердились и на сцене театра; они бывали в „Театре" Бэрбеджа, особенно в первые годы его существования, а позднее — в театре „Надежда", наряду с разными цирковыми номерами. Это отразилось и в драме. Примером может служить хотя бы „Гамлет", где в последнем акте мы видим такие фехтовальные выступления (exhibition of fencing).

Мы не станем останавливаться на целом ряде видов спорта и спортивных игр, вроде, например, тенниса, самим королем Яковом рекомендуемого как наиболее подходящий спорт для своего сына, или

более демократичного футбола или хоккея. Их отражение в театре и драме слабее. Перейдем теперь к наиболее близким к театру увеселениям и забавам.

На первом месте здесь будут стоять музыка и танцы.

Из популярных танцев мы уже упоминали танец моррис. Целый ряд танцев высшего общества, весьма модных и распространенных на балах при дворе и в домах знати, не представляет для нас большого интереса. Непосредственно с танцем связаны, конечно, маскарады, где к танцу примешивается элемент переряживания. Ряженье было очень распространено как при дворе (особенно в царствование Генриха VIII), так и в народных массах (вспомним, например, майские игры, ряженье на Рождестве и т. п.) При Генрихе VIII ряженье при дворе обращается в регулярные маскарады—зародыш позднейших блестящих „масок“ времени Якова и Карла. Танец, конечно, играл большую роль и в спектаклях городского театра. Он вставлялся в перерывы между актами драмы. Джигом—как мы уже говорили—заканчивался спектакль в публичном театре.

Музыка пользовалась всеобщей популярностью, но, конечно, у людей, стоящих на разных ступенях социальной лестницы, музыка была различна. Обучение музыке джентльмэнов и лэди в XVI веке стало обязательным. Широкие круги городского населения могли слушать музыку всюду, даже непосредственно на улицах города, где специальные „певцы баллад“ (прежние менестрели) распевали всякие песенки на популярные сюжеты, заходя и в таверну, и в ресторанчики (ordinary), где пели, конечно, за плату. Целые оркестры ходили по Лондону, но

особенно славились музыканты Соутворка, которых иногда приглашали выступать в театрах [123].

Музыка входила непременной частью в театральный спектакль. Она была необходима в антрактах, а зачастую и действие на сцене ею сопровождалось. Особенно важную роль музыка играла в придворном театре, откуда упор именно на музыкальную сторону спектакля перешел и на сцену частного театра, когда там играли детские труппы. Ведь музыка и пение были специальностью детей-хористов [124].

Едва ли не одно из первых мест среди увеселений городского населения (да и деревенского тоже) занимали травли животных. Наиболее распространенными были травли собаками медведей и быков. В Лондоне они происходили во многих местах, но главным их центром был заречный район (особенно „изъятие“ „Пэрис-Гарден“). Первоначально травли устраивались на открытом воздухе. Примерно к половине XVI в., — во всяком случае задолго до появления первого здания постоянного театра в столице, — строятся уже два специальных амфитеатра для травли быков и медведей в „изъятии“ Клинк — так называемые „Медвежий“ и „Бычий“ сады (Bear Garden и Bull Garden) [125], — хотя название „Пэрис-Гарден“ сохраняется за местами травли долгое время и позднее. Оба эти амфитеатра просуществовали до 1583 г., когда 13 января в одном из них рухнули скамьи для зрителей, что повлекло за собой много человеческих жертв [126]. Здание „Медвежьего сада“ вскоре было восстановлено и просуществовало до 1613 г., когда Хенсло обратил его в театр-цирк „Надежда“. Судьба другого амфитеатра неизвестна; во всяком случае к интересующему нас периоду он уже не существовал.

Травли пользовались шумным успехом решительно у всех кругов общества. Травля медведей называлась „королевской забавой“ (the royal sport)[127] и сама Елизавета, никогда не посещавшая городских театров, не раз со своей свитой переплывала на лодке Темзу, чтобы посмотреть травли на южном берегу реки[128]. Травлями развлекали иностранных гостей и послов иностранных государств. Вероятно именно с верхов общества увеселение это распространилось и до самых низов его[129].

При амфитеатрах содержали специально тренированных собак (преимущественно бульдогов), особенно диких, свирепых и сильных; были даже специальные „собаки короля“ и „собаки лорд-мэра“. Среди медведей имелись особые любимцы публики, известные всем и каждому под своими особыми именами, вроде, например, Гарри Хэнкса (Harry Hunks) или Сакерсона[130]. Специальные „смотрители за медведями“ (bear wardens) наблюдали и охраняли амфитеатр и животных, собирали входную плату с посетителей (обычно $^1/_2$ пени — около 2 коп.). Перед началом медвежьей травли эти люди проходили по улицам города с медведем, на спине у которого иногда сидела обезьяна, и в сопровождении музыканта[131].

Травля быка обычно кончалась смертью быка[132]; медведей же щадили, залечивали их раны, чтобы потом можно было снова пустить их в работу[133].

Традиционным днем травли до катастрофы 1583 г. было воскресенье; после этого и по настоянию пуритан, видевших в этой катастрофе знамение гнева божия, травли перенесены были на четверг. В XVII в. они устраивались обычно по вторникам и четвергам[134].

Другой подобной кровавой забавой были столь же популярные у всех петушиные бои. Издавна они процветали в школах, где шли под наблюдением школьных начальников. Петушиные бои стали модным королевским развлечением [135]. Генрих VIII выстроил на территории дворца Уайтхолла специальный Cockpit,—„петушиную яму“, т. е. амфитеатр, где и устраивались бои [136]. Яков I был особенным любителем этого зрелища и наблюдал его дважды в неделю. Обычным временем петушиных боев были май и август [137].

Популярность всяких кровавых зрелищ поддерживала и развивала вкус общества в этом направлении, чем объясняется и обилие всяких кровавых сцен в драме, а равно и большое число всяких „кровавых трагедий“.

Уже самый факт сочетания в структуре „Надежды“ театра и цирка для травлей тесно сближал театр с этими кровавыми зрелищами.

Популярными местами общественных увеселений и развлечений были ярмарки. Они имели место не только в деревнях и провинции: несколько ярмарок в определенные дни года устраивалось и в Лондоне, в предместьях его. Ярмарки находятся в связи со старинными праздниками — так называемыми „wakes“ (vigilia — „бдения“, „бодрствования“), устраивавшимися во дворе храма и приурочивавшимися к празднику местного святого. В канун праздника местные жители собирались в храм, где всю ночь пелись церковные песнопения и читались молитвы, откуда и идет название „wakes“. Мало-по-малу к этому стали присоединяться всякие развлечения в стиле ярмарочного театра и постепенно „wakes“ стали синонимом ярмарки. В городах „wakes“ быстро сме-

нились ярмарками, вытеснившими их окончательно и в то же время впитавшими в себя все связанные с „wakes“ развлечения. (Но в провинции и те и другие долго существовали совместно) [138].

Каждая ярмарка была обычно связана с какой либо определенной отраслью торговли. Из Лондонских ярмарок XVI—XVII в.в. особенно знаменитыми были наиболее старая августовская Варфоломеевская ярмарка в западном Смитфильде (West Smithfield) — (преимущественно суконная ярмарка) — и сентябрьская ярмарка в Соутворке [139]. Ярмарки были излюбленным местом развлечений преимущественно средних и низших классов общества. Здесь всегда устраивался балаган с платформой впереди, на которой выступали фокусники, акробаты, плясуны, показывались дрессированные животные и всякие чудовища и уроды, и даже разыгрывались пьески на разные сюжеты, вроде, например, „Ноева потопа“ (Noah's Flood), „девяти героев“ (Nine worthies) и т. п. или каких нибудь рыцарских историй. Шумным успехом пользовался здесь кукольный театр, особенно Понч и Джуди — английский петрушка [140].

Варфоломеевская ярмарка ярко изображена в комедии Бен Джонсона того же имени. Несмотря на все сатирическое преломление комедии, она дает большой материал для того, чтобы составить себе представление о целом ряде ярмарочных увеселений, цирковых номерах ярмарочного театра и т. п. [141] Каждый день к вечеру на ярмарках начиналось пьянство, разгул и беспорядки (особенно этим отличалась ярмарка в Соутворке). В большом количестве здесь собирались карманники — знаменитые „pickpockets“ того времени, ловко очищавшие карманы зазевавшихся зрителей.

Мельком упомянутые нами разные цирковые выступления и номера стиля варьетэ, имевшие большой успех не только на ярмарках, но иногда и в театрах, заставляют нас остановиться на них. Вообще всякие зрелища типа варьетэ и цирка были очень популярны среди широких кругов лондонского общества XVI—XVII в.в. На первом месте здесь стоят всякие эксцентрические выступления: акробатические прыжки, кувыркания, сальтомортале под музыку и т. п. (кстати сказать часто демонстрировавшиеся и в первом театре Бэрбеджа, наравне с борьбой, балансированием предметов на плече, на носу, на голове и т. п.; позже все это процветает сперва в „Лебеде“, а потом в „Надежде“).

Не меньшим успехом пользуются канатоходцы и всякие фокусники, славящиеся своей ловкостью и искусством [142]. Работая обычно на столе, фокусник имел возможность применять некоторые несложные машины.

Другим видом фокусника был так называемый tinker — нечто вроде огнеглотателя [143].

Одной из специальностей фокусника-профессионала была дрессировка животных (правда, к концу царствования Елизаветы эта черта у фокусника уже начинает исчезать). Публика очень любила видеть всяких дрессированных животных, вроде танцующей лошади Морокко, принадлежавшей шотландцу Бэнксу (Banks), которого Ралей считал лучшим дрессировщиком [144]. Слоны, верблюды, танцующая собака, заяц-барабанщик, обезьяна, пляшущая на канате, ученая свинья, складывающая из букв слова [145], а затем собирающая со зрителей деньги и складывающая их в карман своего хозяина — все это пользуется чрезвычайным успехом. Очень характерно это стре-

мление зрителей с одной стороны видеть людей и животных, делающих несвойственные им вещи, а с другой — наблюдать всякое уродство, великанов и карликов, быков с пятью ногами и т. п. [146].

Очень многое из ярмарочных увеселений такого типа вошло в драму. Пристрастие публики к таким зрелищам служило связующим звеном между ярмарочным и городским театром.

Нам остается сказать еще о разных парадах, шествиях, процессиях и т. п. (pageants, progresses), дававших обильную зрелищную пищу для городского населения. Оставляя в стороне шествия, имевшие место вне Лондона [147], скажем лишь, что в городе развертывались королевские коронационные процессии, проходившие через весь город по главным его улицам, въезды иностранных царствующих особ и т. п. Толпы горожан принимали в этом живое участие, хотя бы в качестве зрителей; оффициальные же лица городского управления бывали участниками всех таких торжеств по должности. Но особенно интересны для нас ежегодные так называемые пэдженты Лорд-Мэра, сопровождавшие избрание каждого нового главы города, избиравшегося на год. Обычай помпезного проезда Лорд-Мэра через город существовал издавна. Примерно с половины XVI в., с ростом торгового капитализма и усилением значения городской корпорации, это торжественное шествие получило особую пышность. Обычно все шествие строилось на каком нибудь определенном сюжете из истории столицы Англии и ее торговли. В половине XVI в. это торжество переносится с суши на реку, где создается блестящий спектакль. В XVII в. вошло в обычай приглашать драматургов в качестве организаторов этих спектаклей [148].

Пышность всех таких въездов и шествий развивала вкус зрителей в этом направлении. Пэджент Лорд-Мэра всегда привлекал толпы зрителей и, конечно, оставлял след на их вкусах. Фантазия драматурга должна была принимать во внимание эту любовь публики к подобным зрелищам, откуда и идет увлечение драматургов всякими помпезными шествиями в их пьесах.

Мы коснулись здесь разных видов общественных увеселений, как тех, в которых сама публика (или хотя бы часть ее) принимала непосредственное участие, т. е. собственно народных празднеств, игр и общественных увеселений, так и тех, где мы имеем уже дифференциацию понятий „представления“ и „зрителя“. Мы коснулись, конечно, только незначительной части этих общественных увеселений, только тех из них, которые в большей или меньшей степени отразились в театре. При этом мы видели, что некоторые из них сами по себе являлись театральными представлениями и продолжали жить своей жизнью наряду с утвердившимся в Лондоне регулярным театром. Нашей целью было лишь показать в этом кратком очерке, каковы были интересы и вкусы преимущественно лондонского общества в сфере увеселений и развлечений, что их привлекало и забавляло к моменту появления в городе постоянного театра. Любовь и жажда всевозможных развлечений и увеселений, столь характерные для этой эпохи, лучше всего объясняют тот шумный успех, который имел появившийся в Лондоне постоянный театр у широких кругов населения.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

РЕПЕРТУАР ТЕАТРОВ И ХАРАКТЕР ДРАМЫ И СПЕКТАКЛЯ

Перейдем ко второй части проблемы, поставленной нами в предыдущей главе, а именно к драме, или, вернее, к репертуару театров рассматриваемого нами периода. Не стремясь дать здесь хотя бы даже и краткий очерк истории драмы, мы попытаемся наметить общие линии театрального репертуара.

Городской театр Шекспировской и после-шекспировской эпохи, являвшийся прежде всего коммерческим предприятием, слагался в прямой зависимости от вкусов театрального зрителя. Популярностью театра в первую половину рассматриваемого нами периода у всех классов общества, при чрезвычайно пестрых в то время классовых расслоениях, должно быть объяснено огромное разнообразие жанров драмы и крайняя пестрота театрального репертуара. В связи с быстрым темпом жизни этого периода шла чрезвычайно быстрая смена вкусов театрального зрителя, что прямым образом и влияло на пестроту репертуара. Но так как и вообще вкус, требования и психология зрителя, дающие направление театру и драме, не только меняются во времени, но даже и в один и тот же момент они никогда не являются чем то целым и однородным, то тем более разнообразны они в рассматриваемый нами период. Раз-

ные требования, предъявляемые к театру разными кругами общества одновременно, и создают крайнюю пестроту репертуара.

Такими соображениями объясняется и разнообразие жанров и видов драматических произведений даже у отдельных авторов. Именно от этих причин зависят, например, те периоды в творчестве Шекспира, которые обычно приписываются тем или иным индивидуальным переменам в настроениях, склонностях и интересах этого автора. Разные жанры в его драматургии соответствуют прежде всего разным потребностям разного театрального зрителя разных периодов (отдельных десятилетий и, быть может, даже пятилетий) его драматургической деятельности. В результате все того же разнообразия вкусов публики, в связи с ее ненасытной жаждой новизны, сенсации, актуальности, динамики, с ее жадным любопытством и разнообразием ее интересов, что проявляется во всех областях жизни, мы имеем поразительную продуктивность драматургов этой эпохи.

Приступая к обзору театрального репертуара нашего периода, мы должны прежде всего четко разграничить драму этого времени на две группы: драму литературную и драму, так сказать, театральную, репертуарную.

Первая явилась результатом потребности в ней гуманистически-образованных кругов; она родилась под влиянием классических образцов драмы и всеми силами стремилась следовать определенным „правилам". Эта драма зародилась в сферах умственных центров страны—университетов и школ, а также в сферах „классически образованных" придворных кругов. Ее авторами были, прежде всего, дилледанты — и в этом отличительная черта „литератур-

ной“ драмы. Весьма характерно, что очень многие пьесы такого рода так и не попали на сцену профессионального театра, оставаясь в репертуаре театров школьного и придворного. Среди авторов этой драмы мы встречаем много блестящих в поэзии имен, многие из коих принадлежали к аристократии [149]. Эти авторы занимались драматургией из „любви к искусству“ и не смотрели на свои пьесы как на материал для спектакля профессионального театра.

Соприкасающимся с этими аристократически-литературными кругами был круг драматургов-литераторов; правда, его появление относится уже к более позднему времени: мы можем говорить о нем примерно лишь с конца XVI или начала XVII века. Это были представители новонародившейся буржуазной интеллигенции; ее ряды в классовом отношении были пестры. Они выковались постепенно в среде университетской, в среде юристов и т. п. Круг этих драматургов причислял себя к „сливкам“ культуры и образования и хотел считать себя задававшим тон в области литературы. Имея общие точки соприкосновения с аристократически-литературными кругами (увлечение классицизмом и стремление следовать классическим образцам), драматурги эти в то же время позволяли себе осмеивать пороки и недостатки аристократии и вообще людей, тянувшихся за нею (особенно представителей золотой молодежи— gallants). Наиболее ярким представителем такого рода драматургов является, например, Бен Джонсон, хотя он иногда становился и драматургом професионального театра.

Характерной чертой „литературной“ драмы было то, что она предназначалась прежде всего для

чтения, т. е. для печати. Авторы ее себя не скрывали, так как считали свою драму именно „литературой“. И весьма любопытно, что нам довольно хорошо известны литературные опыты ученых и светских диллетантов, тогда как от огромного количества пьес репертуара профессионального театра до нас дошли одни названия, а не тексты пьес. Между этими двумя группами драмы чувствуется громадная разница: разница эта определяется разностью социальных факторов, определяющих ту и другую группу.

Огромное количество пьес, исполнявшихся бродячими комедиантами еще до утверждения профессионального театра, никогда не считалось „литературой“; этот взгляд сохранился на первых порах и после появления постоянного театра в Лондоне. Но расцвет и всеобщий успех профессионального театра привлекли к нему мало-по-малу и часть литературных кругов, и некоторые драматурги — главным образом из „интеллигенции“, о которой говорилось выше — начинают иногда писать и для профессионального театра. Весьма характерно, что по большей части такие авторы пишут только для частных театров, т. е. только для играющих в этих театрах детских трупп, которые в их представлении очевидно связываются с придворным театром и придворно-литературными кругами; лишь очень немногие (и то изредка и, вероятно, главным образом из за материальных соображений) снисходят до театра публичного, к которому такие авторы обычно относятся свысока, отзываясь с презрением о посетителях этого театра. (Надо оговориться, что все сказанное относится к первой половине нашего периода, т. е. примерно, до середины первого десяти-

летия XVII в.; после этого положение меняется, о чем мы скажем ниже.)

Но выступая иногда в качестве поставщиков драматургической продукции для городских театров, такие авторы неминуемо должны были подчиняться всем тем требованиям и условиям, которым подчинен репертуар городских театров. Другая публика, другие ее интересы и требования рождают совсем новый стиль драмы у таких авторов. Отсюда идет разнообразие стилей и жанров у одного и того же автора, всецело зависящее от установки на разного потребителя.

Драма, заполнявшая городской профессиональный, главным образом публичный театр, ни в коем случае не считалась „литературой“, почему и цель авторов этой драмы была другая. Цель эта — позабавить широкие круги городского населения, быть может с верхов и во всяком случае до самых низов его. Такие авторы были лишь „развлекателями“ зрителя; их задача была прежде всего быть занимательными. Из этого основного положения вытекает и ремесленный характер такого рода драмы. Она рассматривалась именно как ремесло и все методы драматургической продукции были здесь ремесленными. Автор такой драмы ставился в зависимость от кассы театра; он был как бы наемником антрепренера-предпринимателя, который давал ему заказ на пьесу. А такой антрепренер строил благополучие своего театра на платежеспособности посетителей своего театра. Театр жил доходами с масс театральных зрителей, а от своего патрона не получал никакой или почти никакой материальной поддержки. Если при Елизавете профессиональные труппы вынуждены были иметь таких патронов

из среды высокостоящих лиц, то в сущности это было не чем иным, как известной юридической формой, определяющей и узаконивающей существование этой труппы и занимаемого ею театра. Материальное же благополучие труппы и театра зависело от состояния кассовых сборов; от этого же зависело и благосостояние драматурга, образно выражаясь — купавшегося в лучах славы театра и труппы, для которых он писал [150].

Ремесленный характер драматургии профессионального театра создает и некоторые характерные черты ее. Во первых — это частая анонимность таких пьес. Индивидуальность автора не играет роли в них. Авторы этих пьес сами не считают их произведениями литературы, а потому вовсе не стремятся к тому, чтобы их пьесы попадали в печать; если же эти пьесы печатаются, то зачастую анонимно, так как автор вовсе не заинтересован в выставлении своего имени на печатном экземпляре пьесы. Эта заинтересованность появляется лишь тогда, когда автор уже зарекомендовал себя чем нибудь в области „литературы", как то было, например, с Шекспиром, имя коего на изданиях его пьес начинает появляться после 1593 г., т. е. лишь после того, как в печати уже появились его поэтические не драматические произведения [151].

Все такого рода пьесы являются собственностью труппы, для которой они написаны; она ими распоряжается, она имеет право продать их другой труппе без ведома автора и т. д. Пьесы эти начинают издаваться лишь тогда, когда появляются их пиратские издания. В таких случаях уже сама труппа печатает их в целях закрепления их за собой по предварительном официальном зарегистрировании

пьес в надлежащем официальном органе (Stationers Register). Таким путем труппа получала возможность привлечения к ответственности издателей пиратских текстов пьес своего репертуара.

Ремесленный характер драмы и малая заинтересованность автора в дальнейшей, после первых спектаклей, судьбе своего детища, породили и другую отличительную черту этой драматургии: коллективность драматургического творчества. Очень многие пьесы репертуара городских публичных театров были плодом творчества не только двух, но иногда и трех и даже более авторов, что отчасти объясняется и требованиями зачастую чрезвычайной спешности заказа антрепренера, диктуемой все теми же кассовыми соображениями. Ремесленным характером драмы объясняются и частые переделки, переработки и подновления (revisions) старых, уже вышедших из репертуара, пьес (например: подновление Бен Джонсоном „Испанской трагедии“ Кида в 1601 г., или многие пьесы Шекспира, являющиеся переделками и возобновлениями старых пьес, например: „Гамлет“, „Король Лир“, „Король Джон“ и др.).

Из всего сказанного вытекают и другие особенности этой драмы. При постановке текст драмы служит лишь канвой для создания спектакля. Такие пьесы никогда не игрались так, как они написаны автором, что сам автор все время имеет в виду. Это особенно проявляется в импровизационном характере многих комических сцен, самим автором зачастую лишь намечавшихся. Расчет автора в таких случаях был исключительно на индивидуальных исполнителей комических ролей, на присяжного шута труппы [152].

В отличие от драмы литературной, драмы, предназначенной для высших кругов, пьесы городского

театра предназначались не для „слуха“, а для „зрелища“ прежде всего [153]; они прежде всего — материал для создания спектакля и автор их всегда имеет в виду театр и аудиторию, для которой пишет. Отсюда и связь этой драматургии с наиболее популярными общественными увеселениями и развлечениями. В драме городских театров отразились и старинные народные и ритуальные танцы, и увлечение спортом и играми горожан и т. п.

Выше мы уже отмечали, что всеобщее увлечение фехтованием нашло отражение в последнем акте „Гамлета“; несомненно такие сцены воспринимались зрителем как известный „вставной номер“, без отношения к содержанию всей трагедии. Битва Макбета с Макдэффом („Макбет“) была грандиозным зрелищем вне зависимости от сюжета пьесы. Многочисленные излюбленные зрителями кровавые сцены, с фигурировавшим в них, для большего эффекта, пузырем с кровью, вырывание глаз у Глостера („Король Лир“), убийство малолетнего сына Макдэффа на глазах у матери („Макбет“), ужасы „Тита Андроника“ и „Испанской трагедии“ Кида явились результатом хорошей тренировки вкуса зрителей в этом направлении; тренировку эту зритель получал, любуясь кровавыми зрелищами травлей, петушиных боев и т. п., не говоря уже о частых примерах из повседневной жизни [154].

Популярный танец моррис и персонажи майских игр — особенно дурак-шут — попадают на сцену и прочно входят как составной элемент в спектакль. Шут становится неотъемлемым персонажем комедии публичных театров. От него не могут отказаться драматурги этих театров, так как он особенно отвечает вкусам посетителей этого театра, главным обра-

зом в первую половину нашего периода [155]. Непременный в публичном театре финальный джиг (танец с песнью) шута, выезжающего на сцену на деревянном коньке (hobbyhorse) пришел из сферы тех же общественных увеселений и игр. Позднее, в XVII в., Бьюмонт и Флетчер уже отказываются от шута. С исчезновением шута, в некоторых театрах исчезает и джиг [156]. Всевозможные шествия, процессии и парады и общая любовь к пышности подобных зрелищ отразились в многочисленных торжественных процессиях на сцене, в обилии всяких сценических эффектов, а равно в пышности актерского костюма и т. п. [157].

Несмотря на такое, казалось бы резкое отграничение драмы городского публичного театра, создаваемой на потребность широких кругов городского населения, от драмы литературной, порождаемой интересами и вкусами высших слоев общества, мы не можем все же говорить, что последние презирали и не интересовались драмой городского профессионального театра. Интерес к утвердившемуся в Лондоне профессиональному театру был большой и в придворных кругах, и интерес этот все рос и рос. В этом выражалось победоносное шествие профессионального театра. Наличие такого интереса подтверждается простым фактом роста числа спектаклей профессиональных трупп, приглашаемых ко двору для выступления на праздниках [158]. Но попадая во дворец, драма городского профессионального театра подвергается здесь некоторым изменениям. Заведующий увеселениями просматривает пьесы, предназначенные к постановке в дворцовом зале, переделывает и приспособляет их ко вкусам новой аудитории. Совершенно несомненно, что это обстоя-

тельство, а равно и то, что профессиональные труппы, выступая при дворе, близко знакомятся как с литературной драмой, так и с самым стилем придворных постановок, оказывает известное влияние и на драму, и на общий стиль спектакля городских театров. Влияние это постепенно также растет; если в эпоху Елизаветы оно еще слабо, то при Якове и Карле оно становится все заметнее. Между тем к этому времени (как мы говорили в главе о борьбе вокруг театра) меняется уже и отношение к профессиональным труппам, меняется и их положение, и их взаимоотношения с центральной властью — с одной стороны — и с широкими кругами общества, настроенными пуритански, — с другой. Это приводит к изменению состава аудитории городского театра, а прилив другого зрителя влияет на изменение характера театрального спектакля.

Городской театр тянется за придворным. В период между 1603—1615 г.г. на сцену городских театров — под влиянием придворного — начинает проникать уже стремление в сторону некоторого усложнения постановочной техники и сценического убранства (бутафория, актерский костюм, сценические эффекты). Это усугубляется еще и тем обстоятельством, что с 1609 г. профессиональная взрослая труппа (труппа Бэрбеджа) впервые попадает наконец в здание частного театра, до сих пор для нее закрытого, самая структура которого открывает уже некоторые новые возможности в постановочном отношении [159].

Итак мы установили, как общий принцип, зависимость драмы и театра от вкусов, интересов и потребностей зрителя. Следовательно, наметив хотя бы общие линии весьма пестрого репертуара го-

родских — особенно публичных — театров, определив какую то смену репертуара в известные периоды, мы, быть может, сможем выявить те или иные вкусы зрителей в эти периоды.

Однако, как мы выше уже говорили, нам надо не только иметь в виду хронологическую последовательность изменения этих вкусов, но учитывать и одновременное сосуществование разных вкусов разных групп общества. Поэтому нам следует принять во внимание не только продольное (т. е. хронологическое), но и поперечное сечение в этом отношении. Как мы можем это сделать в отношении репертуара театров? Здесь нам могли бы помочь совершенно точные сведения о том, в каком театре и когда шли те или иные пьесы, т. е. другими словами — знание репертуара отдельных лондонских театров, а равно и то, какой труппой эти пьесы исполнялись. Общий характер репертуара отдельных театров в отдельные периоды дал бы нам тогда возможность судить и о вкусах театрального зрителя данного периода, а следовательно отчасти и о самом зрителе этого театра в данный период.

К сожалению сделать это более или менее точно оказывается почти невозможным. Для нас остается неясным (особенно в первую половину нашего периода, примерно, до начала XVII века) вопрос о том, где шла та или иная пьеса; кроме того о массе пьес (главным образом этого же времени) мы можем судить лишь по сохранившимся заглавиям их; о большом же количестве пьес нам просто ничего неизвестно. И тем не менее, на основании имеющихся в нашем распоряжении текстов пьес, а также сведений о театральных зданиях Лондона и о труп-

пах, их занимающих, мы можем все же говорить о каком то делении их по театрам.

Из театральных предприятий Лондона всего рассматриваемого нами периода наиболее крупными — как мы уже знаем — были: предприятие Бэрбеджей, к которому принадлежал Шекспир, бывший присяжным драматургом этой труппы (основные театры этого предприятия: „Театр“, „Глобус“, „Блэкфрайарс“), и предприятие Хенсло-Аллейна (главные театры: „Роза“, „Фортуна“, „Надежда“).

Предприятие Бэрбеджей, пользующееся успехом в течение всего нашего периода (1576 — 1642), в первой его половине вынуждено выдерживать конкуренцию предприятия Хенсло-Аллейна, в то время не менее популярного, чем предприятие Бэрбеджей.

Примерно со второго десятилетия XVII в. и уже после отхода Шекспира от театра (1613 г.) предприятие Бэрбеджей несомненно является самым значительным в Лондоне. Лишь в 20 — 30-х годах с ним вступает в соревнование новое предприятие Христофора Бистона (Christopher Beeston), занимающее театры „Кокпит“ и временами „Солисбэри-Коурт“; но эта конкуренция уже не столь серьезна для прочно утвердившего свое положение предприятия Бэрбеджей, как конкуренция предприятия Хенсло в первую половину периода.

Расцвет предприятия Хенсло падает примерно на период с 80-х годов XVI в. до половины второго десятилетия XVII в., когда сам Хенсло умирает (1616 г.), а вскоре и Аллейн фактически отходит от театрального дела. Золотая пора этого предприятия падала на переломные годы двух веков. Вполне же безмятежное существование предприятия Бэрбеджей начинается с того момента, когда труппа

Бэрбеджа становится труппой короля (1603 г.) и особенно с момента занятия ею частного театра „Блэкфрайарс“ (1609 г.) [160].

Другие театральные предприятия (хотя число прочих профессиональных трупп в то время и велико) носят часто эпизодический характер и линия их репертуара определяется курсом двух разобранных нами предприятий.

Репертуар предприятий Бэрбеджа и Хенсло несколько отличен один от другого. Это показывают уже самые имена драматургов, работающих в том и другом. В первую половину периода, примерно до конца первого десятилетия XVII в., у Бэрбеджей работают такие драматурги, как Шекспир, некоторое время Бен Джонсон (вообще не состоявший присяжным драматургом ни в одной из трупп), Пиль (Peele), Лодж (Lodge). После этого времени мы встречаем тут уже всех крупных драматургов эпохи Якова и Карла; здесь и Бьюмонт, и Флетчер, и Мэссинджер, и опять таки Бен Джонсон; здесь и Миддльтон, и Фильд, а под конец такие чисто придворные драматурги, как Шерли и Давенант. Все крупные драматурги этого времени, многие из коих являются авторами идущих при дворе масок, группируются именно около этого предприятия, что показывает, каким значением в это время (20 — 40 годы XVII в.) пользуется предприятие Бэрбэджа в придворных кругах.

Что касается предприятия Хенсло-Аллейна, то здесь именно в первую половину периода мы встречаем имена крупных драматургов эпохи Елизаветы, вроде, например, Марло, Деккера, Томаса Хейвуда, Четтля; но в то же время все эти драматурги отнюдь не принадлежат к придворно-литературным кругам.

После же первого десятилетия XVII в. здесь мелькают имена уже совсем мало известных драматургов, и весьма характерно, что придворных поэтов среди них мы уже вовсе не встречаем. Во второй половине нашего периода предприятие Хенсло-Аллейна и театры, занимаемые их труппами, в высших придворных и литературно-интеллигентских кругах, рассматриваются как „вульгарные".

Театральное предприятие Хенсло-Аллейна — типичное капиталистическое предприятие на строго коммерческом расчете. Весь репертуар строится с установкой на публику преимущественно средних классов общества. Преобладающие здесь жанры — мелодрама, кровавая трагедия, сенсационная драма (иногда на злободневные сюжеты), реалистическая комедия из повседневной жизни города, начатки буржуазной драмы. Здесь пьесы проникнуты более демократическим духом; в них всегда отдается предпочтение горожанам над представителями аристократически-придворных кругов. Чрезвычайно частая смена репертуара, коллективное творчество драматургов характерны для этого предприятия.

В репертуаре театров Бэрбеджей преобладает сперва жанр исторических пьес-хроник на сюжеты из истории Англии, пьесы на античные сюжеты; позднее, в XVII в., здесь уже ярко романтический уклон репертуара, большое количество траги-комедий. Общий тон репертуара становится менее демократичным и во вторую половину периода явно чувствуется тяга ко вкусам придворных и литературно-интеллигентских кругов. Искусство драматургов идет мимо жизни горожан, в результате чего здесь гораздо меньше можно встретить реалистических комедий.

Таким образом, на основании всего сказанного, мы можем наметить два типа драмы, группирующихся около этих двух крупнейших театральных предприятий Лондона с труппами профессиональных взрослых актеров. Назовем их условно типами „высокой“ и „низкой“ драмы.

Особняком от этих двух групп стоит третья: это драма, сосредоточивающаяся вокруг детских трупп и занимаемых ими частных театров. Временем процветания детских трупп — как мы уже говорили — была первая половина нашего периода, до 1608 г., после чего число детских трупп падает. В главе о театральных зданиях мы указывали, что возникновение частных театров всецело связано с детскими труппами, которые вышли из сферы придворного театра и которые, с началом их выступлений в городских частных театрах, обращаются как бы в полупрофессиональные. Отсюда идет двойственность положения предприятий с детскими труппами: с одной стороны они еще связаны со двором, да и городскими властями, и вообще широкими кругами общества рассматриваются именно как полу-придворные; с другой стороны, так как первым основателем городского детского театра в Блэкфрайарсе — Фэррентом — детский театр был поставлен уже на коммерческую ногу, все последующие подобные предприятия стали также заботиться о развитии коммерческой стороны дела. Но так как уже со времени Фэррента предприятия эти были рассчитаны на несколько иной круг зрителей, принадлежащих к высшим кругам, аристократии и крупной буржуазии, то и репертуар этих театров (согласно установленному нами общему принципу зависимости его от вкусов зрителей) должен был быть отличным от репер-

туара городских публичных театров (т. е. театров профессиональных взрослых трупп) — предприятий как Бэрбеджей, так и Хенсло. И действительно, здесь мы встречаем имена драматургов или специфически придворных (преимущественно на первых порах существования детских театров в городе), или тех, которые могут именоваться представителями новой интеллигенции, которые считают себя выше драматургов-ремесленников, работающих в публичных театрах с профессиональными взрослыми труппами. Тут мы встречаем имена Лили, Чепмана, в значительной части Бен Джонсона, Марстона, позднее Бьюмонта и Флетчера, Мэссинджера и Миддльтона, а еще позднее — Шерли. Характерно, что в этот позднейший период эти же драматурги пишут уже и для труппы Бэрбеджа. Последнее обстоятельство показывает, что ко второму, а особенно к третьему десятилетию XVII в., уже сильно сглаживается различие между предприятиями с детскими труппами и теми, которые культивируют драму более „высокого“ типа, как то было в первую половину нашего периода. Большинство этих авторов никогда не пишет пьес для предприятия Хенсло-Аллейна или им подобных, иные же выступают здесь случайно (вероятно из материальных соображений). С другой стороны и среди драматургов из лагеря городских публичных театров имеются такие, которые никогда не поставляют пьес детским труппам, как например, Шекспир или Томас Хейвуд; первый даже весьма неодобрительно отзывается об этих труппах (например „Гамлет“, сцена с актерами).

Все эти соображения заставляют ждать и иного характера репертуара детских театров. И действительно мы видим, что многие из идущих здесь пьес

носят, так сказать, личный, литературный характер. Это уже индивидуалистическое искусство драматургов-литераторов, некоторые из коих (например Бен Джонсон) были вожаками искусства и литературы, проповедниками и последователями классицизма. Здесь чаще, чем в публичных театрах, можно встретить намеки на политические события сегодняшнего дня; здесь затрагиваются вопросы внутренней, внешней и иностранной политики[161]; на сцене детского театра идет борьба между разными направлениями в литературе[162]. Здесь можно встретить в пьесах больше тонкого остроумия, утонченности, пикантных положений, игриво-рискованных выражений и намеков, пикантность коих усугубляется тем, что они произносятся устами детей-актеров. Самый характер спектакля детских трупп несколько иной. Тут преобладают пьесы, требующие музыкального сопровождения и танцев в большей мере, чем в театре публичном, так как музыка и пение — специальность детских трупп[163]. Эта особенность, конечно, учитывалась и драматургами, писавшими для детских трупп. Но все таки драма детского театра была драмой для театра, а не только для чтения, в чем сказывается уже полу-профессиональный характер этих трупп и связывающие их коммерческие соображения. Тем не менее, как театр в целом, детский театр находится все же в гораздо большем родстве с театром придворным, чем с городским профессиональным театром. Недаром сцена его часто бывала ареной выпадов драматургов из придворно-литературных и интеллигентских кругов против публичного театра[164].

Оставляя в стороне драму чисто-литературную, как не входящую в круг наших интересов, так как нас интересует драма только актуально-театральная,

мы позволим себе перейти теперь к другой стороне вопроса: попытаемся наметить общие линии смены в репертуаре театров, а следовательно и смены во вкусах театрального зрителя.

Здесь так же, как и почти во всех рассмотренных нами сторонах жизни всего интересующего нас периода, мы видим деление этого периода на две части. Первая половина — примерно до 1608/9 г. — является периодом, если можно так выразиться, центробежного движения драмы и репертуара. В начале этого периода еще намечается зарождение многих и очень разнообразных жанров драмы, которые затем развиваются. Драма идет, так сказать, вширь. Крайняя пестрота, смешение жанров, необычайная продуктивность драматургов этого периода — все это вполне отвечает с одной стороны растущим крайне разнообразным интересам общества елизаветинской эпохи, а с другой — всеобщему интересу к только что утвердившемуся в Лондоне театру, ибо пока еще и в общественно-политической жизни существует некоторое относительное равновесие между абсолютистскими верхами и буржуазией. Это зависит также и от того, что в этот период одновременно сосуществуют все три определенные нами вида театральных предприятий (предприятия типа Бэрбеджей, типа Хенсло и детский театр); все они еще очень бодры и жизнеспособны, все они находят себе поддержку в разных слоях общества. Борьба за преобладание между этими направлениями в полном разгаре; каждое ищет и находит созвучного потребителя, своего зрителя, отчего и драматургическая продукция растет и разнообразится, соответственно разнообразию групп потребителей. Поэтому мы видим здесь и утонченную комедию придворного

типа, отвечающую вкусам придворно-аристократических кругов (Лили); и подлинную трагедию мирового размаха — так называемые conqueror's plays — „пьесы победителей" (Марло), отражающую общественное настроение широких кругов общества, дух времени, не знающий границ в своем размахе и стремлениях овладеть миром; мы встречаем здесь и кровавые трагедии (вроде „Испанской трагедии" Кида), удовлетворяющие вкусам, кажется, всего общества, воспитанного на разных кровавых зрелищах. Все это — период примерно до 90-х годов XVI в.

Эти направления вскоре частично сменяются веселыми романтическими комедиями (первые комедии Шекспира), отражающими радость бытия и веселого, легкого отношения к жизни средних и высших классов общества, совпадающие с ростом материального их благополучия. Наряду с этим пробуждающийся в обществе интерес к своему прошлому порождает ряд исторических пьес-хроник (хроники Шекспира, например), рисующих прошлое и правителей Англии, а параллельно с этим и историко-романтические пьесы, героями которых являются главным образом горожане, т. е. представители входящей в силу новой буржуазии (Хейвуд, Деккер). Это относится примерно к 90-м годам XVI века. Лишь последние один или два года века это ясное и бодрое настроение сменяется уже начинающимся недовольством абсолютной властью — результат намечающегося расхождения интересов буржуазии и абсолютной власти [165]. Это отражается в драме ростом кровавых трагедий мести, выражающих пессимизм и недовольство. Возобновляется „Испанская трагедия" Кида с дополнениями и изменениями Бен Джонсона, появляется „Гамлет" Шекспира [166], трагедии мести Чэп-

мана — „Бюсси д'Амбуа" и „Мщение Бюсси д'Амбуа" („Bussy d'Ambois" и „Revenge of Bussy d'Ambois"). Наряду с этим идет рост буржуазной драмы (преимущественно в театрах Хенсло), до сих пор игнорируемой. Появление ее объясняется ростом среднего класса, интересующегося сюжетами из повседневной городской жизни, жизни своего круга. Отслоение и усиление роли новой интеллигенции имеет результатом появление комедии характеров (Бен Джонсон), находящей вскоре свое место на сцене детского театра, где для нее имеется и созвучный зритель. В то же время исторические пьесы-хроники на сюжеты из истории Англии совсем вымирают и их место заступают пьесы на сюжеты из истории чужих стран — Испании, Франции и т. п. Но эти пьесы также идут преимущественно на сцене частных театров, в исполнении детских трупп, так как такие пьесы главным образом и могли интересовать зрителя именно этих театров, ближе связанного с придворными кругами и интересующегося политикой двора, которая перестает уже интересовать широкие круги буржуазии. Все это относится примерно к первому десятилетию XVII в. Этим заканчивается первая половина периода, когда театр и драма многолики и разнообразны в соответствии с многоликостью зрителя и его интересов.

Если эту первую половину периода мы называли периодом центробежного движения драмы и репертуара, периодом, так сказать, „расширения" их в разных направлениях, то вторая его половина, начинающаяся примерно со второго десятилетия XVII в., может быть названа периодом центростремительного движения их, периодом их концентрации. Этот момент совпадает в общественно-полити-

ческой жизни с ярко выраженным уже началом политических разногласий. К этому времени все общество делится на два главных лагеря: двор, придворные круги с политически-абсолютистскими и общественно-аристократическими тенденциями и городская буржуазия, стремящаяся к политической свободе и подкрепляемая старым пуризмом. В этот период профессиональный театр в целом меняет классовую окраску; он оказывается на стороне двора, находится под королевским покровительством. Такой же партийный характер приобретает и драма, хотя она и сохраняет внутри себя деление на „высокий" и „низкий" типы (сохраняя нашу терминологию). Королевское покровительство создает и иное отношение к профессиональному городскому театру: высшие круги начинают им интересоваться и с ним считаться, при чем тяготеют к театрам, культивирующим драму „высокого" типа; одновременно с этим у них уже замечается падение интереса к полупридворному детскому театру, начинающему, в связи с этим, терять уже свой raison d'être; средне-буржуазные круги, под влиянием пуритан, постепенно все больше отходят от театра и проникаются все большей ненавистью к нему. Все это отражается и на характере репертуара профессионального театра. Пьесы репертуара сходящего на-нет детского театра мало-по-малу проникают в предприятие Бэрбеджа и отныне этот театр играет роль промежуточного звена между чисто придворным театром и театром типа Хенсло и других ему подобных. Последние же постепенно „вульгаризируются" и теряют свое прежнее значение, оставаясь преимущественно театрами низов городского населения. Вкусы зрителя из высших кругов общества влияют на драму и на репертуар

главных профессиональных театров города (предприятий типа Бэрбеджа). Руководящими драматургами этой второй половины периода оказываются придворные драматурги и примыкающие к придворным кругам литераторы-интеллигенты. Бьюмонт и Флетчер создают новый вид драмы именно во вкусе аристократии — трагикомедию, где имеются все потрясения трагедии, но где благополучный конец дает возможность относиться ко всему в жизни с достаточной легкостью, где господствующим мотивом является греховная любовь, измена чести, сопровождаемая дуэлями; где много сантиментальности, пикантности, где имеется сенсационность; где отношение к женщине фривольное, но где есть твердость монархических принципов. Жанр этот является преобладающим во всю вторую половину периода. Утончаясь и усложняясь, драма идет все дальше по этому пути утонченности и усложненности, проникающих всю жизнь придворных кругов. Драма идет к упадку, так как к упадку идет и класс, вкусам которого она главным образом стремится угождать. Ставя себе задачей служение определенному классу, театр в целом становится односторонне-партийным. В этом направлении постепенно начинают тянуться и все театры, поскольку это в их силах, так как они чувствуют, что при растущей к ним ненависти части общества, возглавляемой пуританами, их единственной защитой являются придворно-аристократические круги и королевская власть.

Такой классово-партийный характер приобретают мало-по-малу и другие виды и жанры драмы; такова, например, сатирическая комедия, на которой интересно остановить внимание. Если в первую половину периода она преимущественно находит приют на

сцене детского театра, то во вторую его половину во всех театрах комедия часто приобретает сатирический характер. Но теперь уже насмешки носят партийный оттенок. Стрелы сатиры направлены, главным образом, в голову противника, т. е. в пуритан. Конечно и в первую половину периода пуритане служили мишенью насмешек для драматурга; но тогда эти насмешки были не так часты и более безобидны, чем после 1608 г. Правда, эти насмешки все время идут главным образом по линии, так сказать, внешней. Высмеиваются не столько доктрины пуритан, сколько их образ жизни и внешние ее формы. Но тот факт, что эти насмешки учащаются именно во вторую половину периода, показывает, что теперь такие комедии преподносились уже другому зрителю, которого особенно забавляли эти издевательства над пуританами. В первой половине периода эти насмешки — как мы говорили — раздаются преимущественно со сцены детского театра, т. е. в то время частных театров, где состав аудитории был иным, чем в театрах публичных того же периода. Главной массе зрителей частных театров пуритане были чужды; они были их классовым врагом и потому насмешки над ними охотно воспринимались этими зрителями. Только наличие восприимчивой к этому публики могло породить эти насмешки, так как — хотя пуритане и были личным врагом театра — едва ли бы одна личная ненависть была достаточным основанием для осмеяния пуритан со сцены. Ведь драматурги были практиками прежде всего и если бы общий тон их драмы не нравился зрителям, это, в конечном итоге, грозило бы материальным ущербом как им самим, так и театру, и они никогда не рискнули бы на это. Следовательно, усиление насмешек над пуританами

должно было совпадать с настроением большинства зрителей. Мы глубоко убеждены, что если бы комедия Бен Джонсона „Варфоломеевская ярмарка“, где зло высмеиваются пуритане, была написана не в 1614 г., а в последние годы XVI или в первые годы XVII в., она наверное шла бы на сцене какого нибудь частного театра в исполнении детской труппы, а не на сцене театра публичного, как это было в 1614 г. (комедия эта шла в театре „Надежда“); в то время автор не рискнул бы еще выступить с ней пред зрителем публичного театра.

Во второй половине нашего периода нет уже того разнообразия жанров, которое мы наблюдаем в первой его половине. Разнообразие это стало уже ненужным, так как вокруг театра группируются более узкие круги общества; значительная же часть общества под влиянием пуритан отходит от театра. Большинство театров оказывается обслуживающим высшие классы общества — аристократию, а также и интеллигенцию. Драматурги городских театров остаются чуждыми большому надвигающемуся движению и к моменту начала междоусобной войны оказываются в лагере монархистов, так как их монархизм явился результатом того положения, в котором они оказались в итоге долгой борьбы вокруг театра. Вот почему в большинстве случаев драма рассматриваемого нами периода — особенно эпохи Стюартов—имеет монархические тенденции [167].

Нам кажется, что все вышесказанное достаточно показывает зависимость драмы и репертуара городских театров рассматриваемого нами периода от вкуса театрального зрителя и от требований, предъявляемых им театру. Строго коммерческий характер городских

театральных предприятий вынуждал прежде всего заботиться об угождении вкусам зрителя. Именно составом театральной аудитории могут и должны быть объясняемы разные течения и направления драмы эпохи Елизаветы и первых Стюартов, а равно и смена — а иногда и одновременное сосуществование — разных жанров этой драмы и разных направлений репертуара городских театров.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЗРИТЕЛЬ

Перейдем теперь к вопросу о том, каков же был зритель, которого обслуживали все три вида театра рассматриваемого нами периода.

Прежде чем обратиться к этому, нам надлежит остановиться еще на некоторых моментах, до сих пор нами умышленно оставленных в стороне, а именно: о днях спектаклей, о часах их и о входной плате и ценах на места в городских театрах.

Несомненно самым выгодным днем для спектаклей городских театров было воскресенье. Не даром именно за устройство спектаклей в эти дни так горячо боролись театры и так трудно было пуританам добиться их закрытия в эти дни. Вероятно в воскресенья театры наполнялись, что называется, „до отказа“, — особенно партер публичных театров, заполнявшийся рабочим людом и вообще наименее достаточной публикой. Всеобщее увлечение театром в царствование Елизаветы несомненно привлекало в театр множество посетителей, особенно в воскресные дни, когда все городское население было свободно от своих ежедневных занятий.

Как общее правило, спектакли в публичных театрах бывали, повидимому, каждый день, за исключением периода великого поста, когда в „дни проповеди“ (sermon days), — т. е. в среды и пятницы, —

театры безусловно закрывались; в другие же дни поста игра разрешалась по особому ходатайству пред Заведующим увеселениями, получавшим за это особую плату. Тем не менее, если мы вспомним особенности структуры зданий публичных театров (отсутствие крыш в них) и примем во внимание климатические условия Англии, а также краткость зимнего дня (что особенно важно для публичных театров, спектакли коих шли при дневном свете), мы должны будем признать, что это общее правило ежедневных спектаклей в осеннее и зимнее время, конечно, должно было нарушаться, несмотря на всю непритязательность посетителей партера и их любовь к театральным зрелищам [168].

Что касается частных театров, то здесь, повидимому, спектакли бывали не круглый год, а главным образом в зимний период. То обстоятельство, что все такие театры были крытые и что спектакли тут могли даваться при искусственном освещении, не стесняло частные театры временем. Принц Отто Гессен-Кассельский, посетивший Лондон в 1611 г., говорит, что в это время спектакли в частных театрах бывали только в период с Михайлова дня (Michaelmas), т. е. с осени, до пасхи [169]. Вероятно мы должны признать такое правило общим для всех частных театров во всяком случае в первую половину периода, пока в частных театрах играли только детские труппы. По традиции придворного театра, этот период времени при дворе был наиболее полным всякими увеселениями, в частности и детскими спектаклями. Эту традицию, вместе со многими другими, детские труппы перенесли и в городские театры, когда начали здесь свои открытые выступления.

Что касается до часа начала спектаклей, то в городских театрах обоих типов они обычно начинались в 3 часа дня. Но бывали и исключения. Повидимому до конца XVI в. спектакли нередко начинались и в 2 часа; к XVII в. 3 часа стало обычным временем. Исключение составлял зал при соборе св. Павла, где спектакль никогда не начинался ранее 4-х часов, т. е. после окончания дневной службы в храме [170]. Последнее правило в теории было, правда, общим для всех городских театров в воскресенье и праздничные дни, но на практике никогда ими не соблюдалось, так как обычно эта дневная церковная служба не начиналась ранее 2-х часов дня и ожидание окончания ее (примерно часов около четырех) заставляло бы сильно сокращать спектакль,—особенно в зимнее время,—чтобы дать возможность посетителям добраться домой до темноты. Само собой разумеется, что театрам, — особенно публичным, находившимся за городской стеной,— это было невыгодно, и вполне естественно, что они этого правила не соблюдали. Длительность спектакля равнялась примерно часам двум-трем, чему мы имеем много подтверждений [171]. Спектакли при дворе бывали вечером и шли при искусственном освещении, что давало возможность широкого применения световых эффектов при постановках, например, масок. К концу нашего периода и в частных театрах города спектакли иногда даются по вечерам, в чем сказывается уже влияние придворного театра [172].

Нам остается коснуться еще одного общего вопроса, а именно вопроса о входной плате и ценах на места в городских театрах. Вопрос этот вообще довольно запутан. Можно проследить постепенный

рост цен и говорить уверенно о том, что цены варьировались в зависимости от ранга театра и занимавшей его труппы и что на первых представлениях они часто повышались. В 80—90-х годах XVI в. цены были более или менее постоянны и одинаковы [173]. Входная плата в партер публичных театров оставалась, повидимому, все время неизменной. Последнее обстоятельство вполне понятно: партер был рассчитан на наименее достаточных посетителей, в массе принадлежавших к рабочему люду; рабочие же и вообще низшие классы общества, — как мы уже указывали выше, — не получали никаких благ от того прогресса экономического благосостояния, который пришелся на долю средних и высших классов. Театральные же предприятия были все таки заинтересованы в привлечении зрителей и в партер публичных театров, а потому естественно должны были принимать в расчет и платежную способность этой группы посетителей, чем вероятно и объясняется постоянство цен в партере.

В публичных театрах обычной входной платой в партер было 1 или 2 пенни (4—8 коп.) [174] — во всяком случае в первую пору появления постоянных театров в Лондоне [175]. Места на галлереях в публичных театрах были в разную цену. Входная плата на верхнюю галлерею была равна входной плате в партер, т. е. 1—2 пенни [176]. В других галлереях места были дороже; это зависело от того, что здесь зрители могли сидеть. Тут же имелись и ложи (rooms). Немецкий путешественник Платтер в 1599 г. говорит о трехпенсовых и шестипенсовых местах в ложах. Вероятно это относится не ко всей ложе, а только к одному месту в ней, причем первая цифра — к рядовому спектаклю, а вто-

рая — к первым представлениям новых пьес. Метас в „Ложе лорда“ над сценой,— а с того момента как она потеряла свое прежнее значение — и на сценической площадке,—были наиболее дорогими местами в публичных театрах. Помимо общей входной платы с посетителей сценической площадки взималась определенная сумма за право входа сюда и добавочная плата (обычно 6 пенсов) за табурет для сиденья. Впрочем брать табурет было не обязательно: можно было попросту сесть или даже лечь на устилавшем площадку камыше [177].

Что касается частных театров, то здесь цены были гораздо выше. Уже тот факт, что в партере этих театров можно было сидеть, повышал плату. Здесь места партера расценивались от шести пенсов [178] и выше. Вероятно соответственно были выше цены и других мест. В общем можно установить, что предельными ценами в частных театрах были: шесть пенсов — до двух с половиной шиллингов [179].

Надо сказать еще, что места во всех городских театрах были ненумерованные [180].

Переходя к составу театральной аудитории рассматриваемого нами периода, мы прежде всего попытаемся расчленить этот вопрос на три части, а именно:

1) Вопрос размещения зрителей (в зависимости от структуры того или иного театрального здания и цен на места).

2) Состав театральной аудитории.

3) Поведение зрителя в театре во время спектакля (включая сюда театральные нравы зрителя, беспорядки в театрах и т. п.).

В первую очередь займемся городскими театрами, публичными и частными.

Размещение зрителей в публичных театрах зависело, конечно, прежде всего от их платежеспособности: кто мог платить больше, занимал лучшие места в ложах или на сценической площадке. На первых порах существования постоянных театров в Лондоне „Ложа лорда“ — как мы уже говорили — была вероятно ложей патрона труппы. Поэтому, занимавший ее в это время зритель пояснения не требует. С падением значения этой ложи она очевидно становится обыкновенной ложей наряду с прочими ложами театра. С этих пор места на сценической площадке становятся повидимому наиболее привилегированными. Достаточно для этого почитать памфлет Деккера „Руководство для модника“ (Gull's Hornbook), написанный не позднее 1609 г. (год издания памфлета), где — правда, в сатирическом виде—выставляется обычай золотой молодежи занимать места на сценической площадке. Здесь же посетителям этих мест рекомендуется вести себя презрительно по отношению к партеру. Последнее обстоятельство показывает, что в театре публичном (во всяком случае к концу первого десятилетия XVII в.) аудитория делилась на два лагеря: центром одного была сценическая площадка; к ней примыкали другие более дорогие места в театре, т. е. ложи и нижние галлереи. Центром другого лагеря был партер; к нему примыкала, вероятно, и верхняя галлерея, имевшая с ним много общего, начиная хотя бы с почти одинаковой или очень близкой входной платы в обоих; здесь, в сущности, была та же публика, что и в партере, так как сюда всходили те, кто не хотел стоять в партере за 1 пенни,

Между партером и сценической площадкой шла постоянная борьба; борьба эта выражалась не только в шумных выкриках и швыряньи яблоками и орехами из партера и ответными выпадами со сцены; она несомненно должна была отражаться и на самом характере спектакля, обращаясь временами, так сказать, в борьбу вкусов этих двух частей аудитории и актеры вынуждены были считаться со вкусом зрителей обоих лагерей.

Что касается частных театров, то здесь положение было несколько иным. Зрители, заполнявшие партер этих театров, равнялись, примерно, посетителям нижних галлерей, лож и сценической площадки театра публичного. И, конечно, владельцы театров, актеры и драматурги, чувствовали себя здесь спокойнее и увереннее, не ожидая тут эксцессов партера публичного театра. Не даром в предприятии Бэрбеджей, с момента занятия этой труппой Блэкфрайарского театра, именно этот театр, а не „Глобус" становится главным в хозяйстве предприятия. Здесь была более желательная публика; здесь она была более однородна по составу, чем в публичном театре; здесь не было такого резкого деления аудитории на два лагеря, почему, вероятно, и актерам было много легче здесь выступать.

Обратимся теперь непосредственно к определению состава театральной аудитории городских театров.

Дать какую либо точную и ясную классификацию театрального зрителя нашего периода чрезвычайно трудно, да пожалуй и невозможно. Несмотря на разные свидетельства современников, сведения, которые можно почерпнуть из текстов пьес, разных официальных документов и т. п., мы все же обла-

даем столь неопределенными данными, что притти к каким нибудь точным выводам нельзя. Все, что можно сделать, это приблизительно и очень обще сказать, кем заполнялась аудитория публичных и частных театров, а равно наметить ту смену, которая несомненно происходит в составе аудитории городских театров на протяжении всего периода. При этом нам придется оговориться, что опять таки легче сделать это в отношении театров публичных: слишком уже разителен был здесь контраст между отдельными группами зрителей; следы этого контраста можно проследить во многом.

Выше мы уже говорили о двух лагерях зрителей публичных театров; во первых — зрители сценической площадки лож и двух нижних галлерей и во вторых — партера и верхней галлереи. Из кого же состояла первая группа? Прежде всего это была, конечно, наиболее достаточная часть посетителей театра. Сюда входила та часть аристократии, которая все таки посещала и публичные театры. Большую часть этой группы зрителей составляли представители золотой молодежи, те gallants, которых так зло высмеивает Деккер в упомянутом памфлете его. О них и о их поведении в театре мы имеем пожалуй больше всего свидетельств. Являясь сюда не для того, чтобы смотреть спектакль, а главным образом, чтобы себя показать [181], эти модники держались очень развязно. Они не считались ни с чем, мешали другим не только слушать пьесу, но и видеть происходящее на сцене. Если мы представим себе таких зрителей, с полным комфортом расположившихся на сценической площадке и зачастую так ее заполнявших, что это мешало даже двигаться актерам; если мы вспомним, что часть зрителей партера — в силу осо-

бенностей структуры театрального здания — вынуждена была смотреть спектакль, стоя по бокам сценической площадки, загроможденной находящимися на ней зрителями, — нам станет понятна ненависть партера к этим привилегированным театралам, зачастую еще являвшимся на сцену со своими пажами, которые прислуживали им во время хода действия. Эти зрители вели себя как дома, громко разговаривая друг с другом, переговариваясь со знакомыми через головы актеров, вслух критиковали пьесу и игру актера или непременно с шумом (так как это считалось шиком) вставали и уходили из театра во время хода действия или входили на сценическую площадку уже после начала спектакля (что тоже считалось шиком) [182]. Такие посетители театров, конечно, вызывали частые насмешки и у драматургов. Особенно зло смеется над ними Бен Джонсон, дающий интересную картину (в сатирическом виде) поведения золотой молодежи, правда — не в публичном, а в частном театре [183].

Кроме этой категории зрителей на сценической площадке находились иногда и учащиеся юридических школ (Inns of Court). Их поведение было не лучше, чем поведение золотой молодежи. Почитая себя представителями образования и ума, свысока смотря на „чернь“, толпившуюся в партере, они тоже вели себя достаточно непринужденно, делая вслух замечания о пьесе, давая наставления актерам и автору, за что один современник называет их „крикливой мелюзгой из юридических школ“ (clamourous fry of Inns of Court) [184].

Что касается посетителей лож и нижних галлерей, то тут у нас сведений меньше и они гораздо отрывочнее. Вероятно здесь в публичных театрах бывали

представители среднего класса, горожане-торговцы, — опять-таки те из них, которые посещали публичные театры. Более вероятно, что эти представители буржуазии были скорее посетителями частных театров, считавшихся более респектабельными (главным образом из-за отсутствия здесь специфической публики партера публичных театров). Более высокая репутация частных театров позволяла горожанам бывать здесь с женами.

Женщины вообще повидимому реже посещали публичные театры; только куртизанки в большом количестве заполняли места на галлереях [185]. Примером тому, что респектабельные жены лондонских торговцев редко бывали в публичных театрах могут служить хотя бы слова жены горожанина в прологе комедии Бьюмонта и Флетчера „Рыцарь горящего пестика“ (Knight of the Burning Pestle), где она говорит, что редко бывает в театрах и что муж ее туда не водит. О том, что куртизанки были частыми посетительницами всех театров, мы имеем достаточно свидетельств. Это было, между прочим, одним из главных пунктов нападок пуритан на театр [186].

Все до сих пор сказанное о зрителях публичных театров может быть применено и к частным театрам, так как — как мы уже выше указывали — эта часть аудитории публичного театра — т. е. посетители сценической площадки, лож и нижних галлерей — вероятно ничем не отличалась от зрителей частных театров, разве только с той разницей, что в последних — при отсутствии галлерей в большинстве из них — часть этой публики занимала и скамьи в партере.

Перейдем к несомненной особенности публичного театра — партеру. Этот партер — „yard“ — был

специфической чертой публичных театров, так как его публика в большинстве своем безусловно не имела доступа в частные театры. Низкая входная плата давала возможность проникать в партер кому угодно. Всякий, кто не боялся быть сдавленным толпой, забиравшейся сюда спозаранку, кого не пугало близкое соседство с этими „вонючками“ (stinkards) — как часто драматурги именуют посетителей партера и верхней галлереи — мог притти сюда, лишь бы у него в кармане было 1—2 пенни. Свободный доступ всем желающим и низкая входная плата вели к чрезвычайно смешанному составу публики партера. Можно только наметить некоторые ингредиенты этой смеси. На первом месте тут будут подмастерья (apprentices), которые задавали здесь тон. Они были самым буйным и шумным элементом партера; актеры их боялись и презирали, драматурги их высмеивали. Они то главным образом и вступали в перебранку, пререкания, а иногда и переходили в нападение на зрителей, расположившихся на сценической площадке. Они способны были на все; они были самыми требовательными и актерам приходилось им угождать, так как их неудовольствие могло порой угрожать целости всего театра. В этом подмастерья легко находили себе поддержку со стороны разных преступных элементов, также проникавших в партер, конечно, в видах легкой наживы, а не с целью видеть спектакль. Очень часто мы встречаем упоминания о так называемых „cut-purses“ и „pick-pockets“ — „срезывателях кошельков“, карманниках, обворовывавших зазевавшихся зрителей [187]. Актер Кэмп, современник Шекспира, рассказывает о том, как таких карманников, пойманных на месте преступления, втаскивали на сцену, где привязывали к столбу [18

(в тех театрах, где он имелся) и оставляли так до конца спектакля или передавали в руки правосудия.

Дать подробный анализ состава зрителей партера публичных театров почти невозможно. Но некоторое представление об этом мы можем получить из описаний современников [189]. Из всех этих описаний можно сделать вывод о крайней пестроте состава публики партера, а также и о буйном и шумном поведении ее. Этот партер был bête noire театральной администрации, актеров и драматургов. Не даром у большинства последних мы встречаем презрительное отношение к партеру публичных театров. Частые насмешливые упоминания об этих „understanding gentlemen“ („understanding“ имеет двойное значение: „стоящий ниже“ и „понимающий“; умышленная игра слов драматурга) или „groundlings“ (стоящие на земле) показывают, как неприятна была драматургам эта толпа. И в то же время актерам и театральной администрации она внушала страх, так как ее недовольство и раздражение грозили благополучию и целости театра. Поэтому труппе и администрации приходилось считаться с посетителями партера и с их желаниями. Эта толпа требовала, чтобы за ее деньги ей показывали то, что она желала, а не то, что было намечено театром, почему она иногда предписывала заменить одну сцену, — а то и целую пьесу, — другой, и актерам приходилось подчиняться.

Свидетельства этому мы имеем и в описаниях современников, и даже в текстах пьес [190]. Свидетельства эти — как их ни рассматривать и как к ним ни подходить — во всяком случае имеют под собой реальную основу. и мы не можем все таки сомневаться в том, что такие факты несомненно имели место.

Несдержанность, шумное, а иногда и буйное, поведение публики партера отчасти несомненно имеют очень простое объяснение. Не надо забывать тот факт, что посетители партера, забиравшиеся в театр иногда за несколько часов до начала спектакля, а затем и во время хода представления, все время должны были оставаться на ногах. Усталость брала свое; она рождала нетерпение и раздражение, из которых вытекали все дальнейшие неприятные для театра последствия. Психологию „стоячего" партера мы всегда должны иметь в виду, говоря о лондонском публичном театре.

Примерно нечто подобное партеру должна была представлять собой и верхняя галлерея. Весьма показательно, что и к ней у драматургов, поэтов и авторов памфлетов мы встречаем почти такое же отношение, как и к партеру [191]; это еще раз подтверждает наше мнение об однородности состава зрителей этой галлереи и партера.

Вполне очевидно, что при отсутствии такого партера с его специфической публикой частный театр должен был представлять собой иную картину. На вид он во всяком случае был более буржуазно-респектабелен, если можно так выразиться. Это мы можем видеть и из прологов и обращений к зрителям многих пьес, написанных специально для сцены частных театров [192]. Это подчеркивается на протяжении всего периода, не только в первой его половине, — когда все частные театры заняты еще детскими труппами и когда (в силу разных причин, о которых говорилось выше) в обществе существовал и несколько иной взгляд на частные театры с детскими труппами, — но и позднее, когда в частных театрах играют

уже взрослые профессиональные труппы, взгляд остается тем же.

Как мы уже указывали, о зрителе частных театров говорить труднее, чем о зрителе театров публичных, в виду значительно меньшего количества материала. Но совершенно очевидно, что здесь дело все же обстояло иначе. Причиной этого было прежде всего отсутствие специфической публики партера публичного театра. Что в частном театре зритель был иным, подтверждается не одними только прологами и обращениями к зрителям в пьесах, шедших на сцене частных театров. Ведь этим обращениям, в сущности, верить вообще надо с осторожностью. Автор несомненно всегда в значительной мере льстит аудитории, чтобы заслужить ее внимание. Тем не менее большая доля правды в них все же имеется. Это подтверждается хотя бы тем, что среди нападок на театр пуритан и в целом ряде официальных документов (переписка официальных лиц, законодательные акты и пр.) встречается значительно меньше упоминаний о частных, чем о публичных театрах. Весь упор здесь падает на последние, причем везде разумеется главным образом партер. Нападки на частные театры пуритан и отцов города относятся уже главным образом ко второй половине периода, но в это время они нападают уже на театр в целом, видя в нем своего классового врага.

Мы попытались дать общий очерк состава аудитории городских театров. Не надо забывать, однако, что на протяжении всего 66-ти летнего периода состав этот менялся, да менялся и сам зритель. В предыдущей главе мы пытались доказать, что публичные театры, — например во вторую половину периода, — были уже далеко не тем, чем они были

в первую его половину. Мы можем с большой долей вероятности предполагать некоторую однородность состава аудитории всех публичных театров примерно до конца первого десятилетия XVII в., пока еще профессиональные взрослые труппы работают только в этих театрах. С момента же занятия труппой Бэрбеджа частного Блэкфрайарского театра (1609 г.) — как мы там же говорили — положение меняется, так как к этому времени меняется уже и отношение к профессиональным труппам [193]. С этих пор предприятие Бэрбеджа в целом (и публичный театр „Глобус", и частный Блэкфрайарский) становится первым в городе и привлекает уже внимание высших и интеллигентских кругов общества.

В то же время с началом второго десятилетия XVII в. значение предприятия Хенсло начинает падать. К 20—30-м годам его театры в глазах высших и буржуазных кругов общества приобретают репутацию „вульгарных". Откуда появляется такое мнение? Корень, конечно, кроется в составе аудитории этих театров. Такой же репутацией пользуются и другие театры в том же стиле, вроде, например, „Красного быка" [191]. В первую половину периода в высших и официальных кругах такое мнение вероятно существовало в отношении всех вообще публичных театров. Вспомним разительный пример с попыткой Бэрбеджа поместить свою взрослую труппу в частном театре „Блэкфрайарс" в 1596 году; эта попытка рассматривалась местной аристократией как желание создать в центре города театр, подобный публичному. Именно боязнью появления аудитории (главным образом, конечно, партера), подобной аудитории публичного театра, объясняется протест против попытки Бэрбеджа. Во вторую же

половину периода такое презрительно-недоброжелательное отношение к публичному театру распространяется лишь на театральные предприятия типа Хенсло и ему подобные. И если в первую половину периода все публичные театры иногда еще и посещались как представителями высших кругов общества, так и крупной буржуазией, то во вторую половину в театры Хенсло и ему подобные такая публика вероятно почти не заглядывала. Весьма любопытным примером может служить следующий случай. До нас дошло письмо подмастерья валяльщика шерсти Джона Джилля [195] к актеру труппы „Красного быка“ Бэкстеру от апреля 1622 г., где Джилль требует оплаты лечения своей раны, полученной им от руки этого актера во время спектакля, когда Джилль сидел на сценической площадке. Факт этот показывает, что в 1622 г. в „Красном быке“ на сценической площадке уже бывали и подмастерья, чего в первой половине периода ни в одном публичном театре, вероятно, не было и чего не могло быть и во второй половине периода в таких театрах, как например „Глобус“. Этот случай подтверждает „вульгаризацию“ театров вроде „Красного быка“ к 20—30-м годам XVII в. „Вульгаризация“ эта подтверждается еще и тем, что именно в таких театрах и во вторую половину периода сохранился еще джиг, уже выходивший из употребления в театрах Бэрбеджа.

Чтобы яснее обрисовать себе театральную аудиторию, попытаемся дать общий очерк поведения посетителей театров.

Публика публичных театров в большинстве своем была недисциплинирована; особенно это относится, конечно, к партеру. Отсутствие сидячих мест создавало здесь постоянное движение, шум, иногда

споры и даже драки, когда наиболее предприимчивые посетители, работая локтями и руками, стремились занять место получше. Постоянное шныряние продавцов пива, вина, сластей, пирогов, а также табака, их выкрики и зазыванья покупателей, их торговля с ними, прибавляли еще больше шума [196]. В такой атмосфере шума проходил весь спектакль. Тишина наступала, быть может, лишь в моменты, когда что нибудь особо интересное на сцене захватывало внимание всего зала; но такие моменты, вероятно, были непродолжительны. Если мы к этому прибавим не менее шумное поведение привиллегированных посетителей театра на сценической площадке, то картина будет достаточно яркой. Неудивительно, что драматурги и актеры всячески стараются укорить как партер, так и завсегдатаев сценической площадки. Тут страдало не только самолюбие автора или актера; тут была угроза и материальной стороне: этим создавалась плохая репутация театра и отвращалось внимание от него наиболее желательной и наиболее выгодной для театрального предприятия части посетителей — более серьезной, „образованной" и более буржуазно-респектабельной.

Заполняя зрительный зал иногда задолго до начала спектакля, зрители стремились занять себя кто как мог и хотел. Одни поглощали сласти и пиво, щелкали орехи и грызли яблоки; другие играли в карты, курили; третьи, наконец, занимались чтением [197]. Если спектакль долго не начинался, подымался шум — особенно в партере, посетители коего уставали стоять на ногах иногда по несколько часов. Спектакль прерывался знаками одобрения (аплодисменты и крики, отдельные возгласы и замечания) и неодобрения (свист, шиканье, „мяу-

канье“, швырянье ореховой скорлупы и яблоков на сцену)[198].

И опять-таки мы должны думать, что в частных театрах публика вела себя иначе. Именно тот факт, что в партере этих театров имелись скамьи для сиденья, должен был умалять шум и беспорядочность, царившие в театрах публичных. Достаточно указать хотя бы на то, что хожденье торговцев по партеру здесь не могло иметь места. Посетители частных театров вообще вели себя гораздо сдержаннее. В прологе к пьесе Лили „Мидас“ (1589 г.), написанной для детской труппы и зала при соборе св. Павла, отмечается, что сидящие здесь джентльмэны, если им пьеса не понравится, не станут открыто свистеть, а выразят свое неодобрение какими нибудь более приличными способами[199].

Во всех городских театрах процветали очень свободные нравы. В официальной переписке городских властей, в проповедях и памфлетах пуритан и т. п. мы встречаем много указаний на то, что театры являлись местом свиданий с куртизанками, местом, где „честные горожанки“ и добропорядочные юноши совращались с пути истинного. Очень часто театры сравниваются с домами терпимости; сравнение это подкреплялось в представлении противников театра тем обстоятельством, что большинство публичных театров находилось в ближайшем соседстве с подобными домами[200]. Даже у драматургов встречаются указания на то, что ложи в театрах зачастую являются местами разврата и безнравственности.

Такие взгляды городских властей и пуритан можно было бы считать односторонними и пристрастными, если бы мы не имели от самих актеров подтвер-

ждения тому, что разврат действительно процветал в театре. Подтверждение это мы находим, например, в „Протесте актеров“ (1643 г.)[201].

Все эти соображения, вероятно, применимы и к частным театрам, о которых мы имеем мало сведений в этом отношении. Вероятно здесь разврат имел более скрытую форму и не так бросался в глаза, как в театрах публичных. Интересно, что заботы городской власти и пуритан о нравственности граждан, посещавших театр, направлялись главным образом в сторону посетителей театров публичных и их партера, особенно в сторону подмастерьев; последнее обстоятельство показывает, что эти заботы имеют своим корнем чисто материальные интересы среднего класса, в лице подмастерьев имевшего нужную ему рабочую силу, сохранение которой ему было необходимо. О более высоких посетителях частных театров пуританам заботиться было нечего: их поведение им было менее интересно.

В своих многократных обращениях к центральной власти, имевших целью добиться закрытия театров в столице, городские власти особенно часто указывают на беспорядки, драки и даже убийства, имеющие место в театрах или в непосредственной близости с ними. Все такие случаи упоминаются именно в связи с публичными театрами. На протяжении всего периода они очень часты. В 70—80-х годах XVI в. центром беспорядков была местность вблизи „Театра“ Бэрбеджа и „Куртины“. Потом это переносится в заречную часть, а позже — на север (район „Фортуны“). Почти всегда указывается, что именно театры являются местом сборища „большого числа легкомысленных и злонамеренных людей, проституток, карманников“ и т. п.[202].

Интересно, что иногда при этом делаются оговорки о том, что зачинщиками беспорядков являются не „джентльмэны“, не горожане, даже не слуги тех и других, но „ищущие новизны“ беспорядочные элементы общества (some lewd mates that long for innovation)[203], иными словами—те „воры, нищие и бродяги“, о которых говорится и в старом статуте Елизаветы 1572 г. и двадцать три вида которых перечисляет Гаррисон в своем „Описании Англии“. В целом ряде официальных документов городской власти в этом звучит уже классовая ненависть среднего достаточного класса, заботящегося о своем материальном благополучии и о спокойствии своем и всего города, ко всем и ко всему, что может угрожать этому благополучию и спокойствию. Театр рассматривается как социальное зло, как организм, ведущий общество к моральному разложению, а не только как какое то антирелигиозное начало, как это было на первых порах появления постоянного театра в Лондоне.

Беспорядки не ограничивались пределами здания театра; они иногда выносились на улицу, иногда возникали перед театром и около него, и отмечается даже, что в те дни, когда спектаклей не бывает, в городе царит полное спокойствие[204].

В заключение надо еще раз подчеркнуть, что все эти разговоры и переписка о беспорядках в театрах относятся именно к публичным, а не к частным театрам.

Теперь надлежит сказать еще несколько слов о зрителе третьей разновидности театра, т. е придворного.

О составе аудитории придворного театра мы имеем совсем мало сведений или сведения только

общего характера; поэтому попытаемся дать лишь общий очерк его.

Основное ядро зрителей на придворном спектакле, конечно, составляла прежде всего королевская семья, приближенные ее, высшее дворянство, послы иностранных держав со своей свитой; конечно, в большом количестве туг присутствовала и та золотая молодежь, которую мы видели в городских театрах. Вся эта самая значительная часть аудитории заполняла центр зала, размещаясь на расставленных здесь сидениях, а также и в ложах, если они имелись [205].

В центре зрительного зала находился помост для короля и королевы; в задней части зала, как мы уже говорили, имелась платформа или помост, куда допускались и рядовые горожане. Наплыв сюда этой публики был огромный—во всяком случае в первую половину периода. У нас нет данных утверждать, что позднее это положение изменилось; тем не менее можно предполагать, что к концу второй половины периода, под влиянием пуритан и в связи с общим расхождением буржуазии с королевской властью, приток горожан на придворные спектакли несколько ослабевает; но, конечно, это не значит, что не было еще значительного числа горожан, которые бы не стремились побывать на придворном спектакле. Стремление попасть сюда у горожан, жадных (как, впрочем, и все общество этой эпохи) до пышных зрелищ, было огромно; а зрелище здесь было завидное. Пышность постановок масок была во всяком случае чем то совсем непохожим на более чем скромное оформление спектакля городских театров. Чтобы только попасть во дворец, горожане, стремившиеся сюда, шли на все: мужчины прощали долги, женщины теряли честь, стремились завязывать знакомство

и вступать в дружбу с привратниками, чтобы всеми правдами и неправдами проникнуть в зал, где шел спектакль.

Относительно нравов и поведения посетителей придворных спектаклей мы имеем свидетельства, рисующие придворный театр с этой стороны. Распущенность, пьянство и разврат царили здесь во всю, особенно в царствование Якова I. Одно (правда — сатирическое) описание спектакля при дворе этого монарха в 1606 г., принадлежащее перу Джона Гаррингтона (John Harrington), рисует вполне достаточно то, что имело место на виду у всех в зале[206]. О том же, что происходило в смежных с залом помещениях дворца, о том, как вели себя придворные во время этих спектаклей, как они обращались с пришедшими на спектакль горожанами и особенно с их женами, мы также имеем сведения[207]. Процветавшие при дворе распущенность и свободные нравы вызывали возмущение пуритан. В их порицаниях звучит нотка возмущения здорового класса против разлагающегося старого общества. И вполне понятными становятся упреки пуританина Принна, обращенные к жене Карла I, королеве Генриетте, в том, что она участвует в придворных спектаклях не только в качестве зрительницы, но и исполнительницы.

Мы пытались дать здесь общий очерк аудитории всех трех разновидностей театра, не стремясь представить полной и ясной картины. Главный упор нами был сделан на аудиторию городских театров и из них в первую голову — на аудиторию публичных театров. Теперь следует спросить: кого же, в сущности, обслуживали городские театры? какая категория зрителей изо всей этой пестрой толпы посети-

телей городских театров была главной и наиболее важной для театральных предпринимателей?

Возьмем прежде всего публичные театры, отличавшиеся наибольшей вместимостью.

Де-Витт говорит, что „Лебедь“ был самым большим театром Лондона в конце XVI в., вмещавшим до трех тысяч зрителей [208]. Так ли это было, сказать трудно. Некоторые исследователи думают, что это число с большим вероятием должно быть заменено тремястами [209]. Другие, наоборот, считают, что Де-Витт прав и доказывают это простым подсчетом зрителей, на основании дошедших до нас контрактов на постройку театров; по такому подсчету оказывается, что галлереи могли вмещать до двух тысяч человек, а в партере, где публика стояла, могло уместиться до тысячи человек [210]. Отбросим эти цифры и примем только самое основное положение этого расчета, а именно, что галлереи публичного театра могли вмещать до двух третей всего числа зрителей; на долю же партера приходилась, следовательно, одна треть. Если из этих двух третей откинуть посетителей верхней галлереи (которая по составу зрителей—как мы говорили—вероятно имела много общего с партером) и прибавить сюда зрителей, занимавших места на сценической площадке, то мы можем почти наверное сказать, что эта группа зрителей (т. е. две нижние галлереи и сценическая площадка) составляла во всяком случае больше половины посетителей всего публичного театра. Надо помнить, что именно эти две галлереи с ложами — и особенно места на сценической площадке — давали гораздо больший доход театру, чем партер и верхняя галлерея, что показывает расценка мест. Доход от этих частей зрительного зала должен был быть

примерно вдвое больше, чем доход от партера и верхней галлереи, взятых вместе. Кроме того, в будни, публика вероятно бывала именно здесь, а не в партере, заполнявшемся преимущественно рабочим людом главным образом по воскресным и праздничным дням.

Таким образом, принимая во внимание коммерческий характер театральных предприятий Лондона рассматриваемого нами периода, мы можем сказать, что театральный предприниматель несомненно всегда должен был иметь в виду преимущественно ту часть театральной аудитории, которая давала театру больше дохода; следовательно расчет театра должен был быть главным образом на посетителей именно галлерей, лож и сценической площадки, а никак не партера.

Именно этим должно быть объяснено презрение к партеру публичного театра, которое мы наблюдаем у целого ряда драматургов, не исключая даже и специально писавших для публичного театра. Такое презрение вполне естественно у драматургов-„интеллигентов“, вроде, например, Бен Джонсона; но оно становится вполне понятным и у Шекспира [211]. Хотя он и писал свои пьесы в расчете на зрителя публичных театров, он должен был иметь в виду в первую очередь все таки не партер (хотя и его вкусы он вынужден был, конечно, учитывать), а более состоятельную группу посетителей своего театра, от которой этот театр мог ожидать наибольшей выгоды.

В большинстве такая публика в публичном театре составлялась из кругов среднего класса — городской буржуазии и лишь в некоторой степени из представителей высших кругов. Такая же публика заполняла

и частные театры, о чем мы уже говорили выше. Поэтому неудивительно стремление, например, Джемса Бэрбеджа обосноваться со своей взрослой профессиональной труппой в „Блэкфрайарсе" в 1596 г. Стремление завладеть зданиями частных театров было, повидимому, у большинства владельцев публичных театров, но далеко не всем удавалось осуществить его [212]. Частные театры — несмотря на значительно меньшие их размеры по сравнению с театрами публичными—были все таки желательнее для театральных предпринимателей именно из за состава аудитории этих театров.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Прежде чем сделать какие либо выводы из всего сказанного выше, мы должны установить в качестве общей предпосылки следующее положение: весь рассматриваемый нами шестидесяти-шести-летний период истории английского театра (1576 — 1642) должен быть разделен на две почти равные части: первая половина — от момента возникновения первого здания постоянного театра в Лондоне („Театр“ Бэрбеджа — 1576 г.) примерно до 1609 г. и вторая — с этого года до момента издания парламентом первого акта о закрытии театров (1642 г.). Как мы пытались доказать выше, около 1609 г. наступает перелом не только в сфере театральной жизни, но и в социальном и политическом отношении. Около этого времени можно наблюдать явное расхождение буржуазии с абсолютной властью. К этому же периоду относится и ряд событий в жизни театра, меняющих его положение. Около этой же даты меняется и отношение разных слоев общества к театру.

Этот момент перелома мы должны иметь все время в виду. Из этой предпосылки вытекает ряд дальнейших наших выводов. Выводы эти могут быть подразделены на следующие пункты.

I. Топография городских театров

Враждебное отношение городских властей к театру является причиной того, что все здания публичных

театров возникают за чертой города, в его предместьях, в районах, не подлежащих юрисдикции города. Это обстоятельство ведет к тому, что аудитория этих театров частично заполняется аборигенами тех районов, где возникают такие театры. Пестрота и смешанность населения этих районов создает и большую пестроту состава аудитории публичных театров. Отсюда идет специфическая часть аудитории этих театров — их партер.

Здания частных театров возникают в центре города, или в непосредственной близости с ним, но все же в районах, пунктах и местностях, также не входящих в юрисдикцию городских властей (первая половина периода). Когда же позднее (во второй половине периода) некоторые из этих районов переходят в руки городской власти, последняя все таки оказывается лишенной возможности взять театр в свои руки, так как к этому времени — в связи с изменением общей ситуации театрального дела — все актерские труппы фактически находятся в ведении королевской власти и закрытие того или иного театра, занимаемого той или иной труппой, обращается в акт выступления против королевской власти и становится как бы нарушением прерогатив монарха.

Таким образом самая топография городских театров и вытекающие отсюда взаимоотношения театров и городской и центральной власти являются весьма существенными условиями в жизни городских театров.

II. Структура театральных зданий

Характерным различием во внешнем виде зрительного зала публичных и частных театров является:

1) наличие галлерей в первых и почти полное отсутствие их во вторых (кроме „Блэкфрайарса“ Бэрбеджа и „Кокпита“), 2) стоячий партер в публичных и сидячие места в партере частных театров. Оба эти условия весьма важны.

Первый частный театр — „Блэкфрайарс“ Фэррента, — создаваемый с расчетом на зрителя более или менее определенного круга, — строится Фэррентом не по образцу существующего уже в это время здания публичного театра („Театр“ Бэрбеджа), но по образцу дворцового зала. Это обстоятельство, — а также незначительная высота помещения обращаемого в театр, — ведут к отсутствию здесь нескольких ярусов галлерей; расчет же на более состоятельных посетителей — к появлению сидячего партера. Отсутствие галлерей и сидячий партер как раз и были налицо в придворном зале, где устраивались драматические спектакли.

Принципы структуры частных театров, созданные Фэррентом, переходят затем и во все последующие частные театры. Некоторое исключение составляет театр „Блэкфрайарс“ Бэрбеджа. Создавая в 1596 г. этот театр в центре города, Бэрбедж имеет в виду поместить в нем не детскую, а взрослую профессиональную труппу, до сих пор выступавшую лишь за пределами города. Это обстоятельство — а также и несколько бо̀льшие размеры здания этого театра — подсказывают ему мысль создать здесь и галлерею (быть может даже не одну), по образцу публичного театра. Таким образом на этом примере мы видим уже слияние структуры здания частного театра, созданного Фэррентом и берущего начало от придворного зала, с принципами структуры публичного

театра. (Позднее то же видно на примере „Кокпит“, также имевшего галлереи.)

III. Рост городских театральных зданий двух типов

Если мы обратимся к таблице роста театральных зданий в Лондоне на протяжении рассматриваемого нами периода, то увидим следующее: между 1576 и 1605 гг. в Лондоне возникает восемь публичных театров и только три частных, из коих „Блэкфрайарс“ Фэррента бездействует уже с 1584 г., а „Блэкфрайарс“ Бэрбеджа регулярно функционирует лишь с 1600 г. С 1605 по 1633 г. появляется всего лишь один публичный театр — „Надежда“ в 1613 г. — да и то его появление объясняется случайными причинами (пожар „Глобуса“); в то время как число частных театров возрастает до четырех новых сверх все время функционирующего „Блэкфрайарса“ Бэрбеджа — т. е. до пяти театров. Наконец последнее театральное здание возникает уже на самой дворцовой территории („Кокпит при Дворе“, 1632/33 г.).

Отсюда видно, что если в первую половину периода замечается усиленный рост зданий публичного театра, то во второй половине преимущество уже на стороне театра частного. В этом мы уже видим победу структуры частного театра над структурой театра публичного.

В конечном выводе можно сказать, что после 1609 г. (год первого занятия частного театра профессиональной взрослой труппой) старый вид театрального здания — круглое без крыши (т. е. тип здания публичного театра)—уступает место типу театра крытого (т. е. частного театра); этот тип

здания занимает теперь первое место. После 1625 г. первыми театрами в городе считаются именно частные театры: „Блэкфрайарс“, „Кокпит“ и „Солисбэри-Коурт“, т. е. театры крытые, структура коих, как выше говорилось, берет свое начало от придворного зала.

IV. Труппы и их размещение по театрам

В течение первой половины рассматриваемого нами периода (1576—1609) все частные театры заняты исключительно детскими труппами, в публичных же театрах играют труппы взрослые. До 1609 г. правило это соблюдается строго. В частные театры взрослые труппы вовсе не допускаются. Попытка Джемса Бэрбеджа поместить в 1596 г. в своем вновь созданном Блэкфрайарском театре взрослую труппу вызывает — как мы видели — протест не только враждебно настроенных к театру властей города, но и вообще более пассивной аристократической части населения округа Блэкфрайарс, в результате чего Блэкфрайарский театр в 1600 г. сдается опять таки детской труппе. Если сопоставить сказанное о детских труппах с тем, что было сказано об особенностях структуры частных театров, то станет понятным, что аристократическая часть населения округа Блэкфрайарс не протестует против такого театра, такой труппы и такого характера спектакля, так как в ее представлении все это ставится в связь прежде всего с придворным театром. Местная аристократия протестует лишь против появления в близком соседстве с собой взрослой труппы профессиональных актеров, обычно выступающей в театре публичном, так как боится, что вместе с этой труппой и со всем стилем публичного театра сюда

проникнет и специфический для публичного театра зритель, а именно зритель партера.

Во второй же половине рассматриваемого нами периода, примерно с конца первого 10-летия XVII в., положение меняется. Причиной этого является перемена в отношении высших кругов к профессиональным труппам. С момента обращения их в „королевские“ труппы (1603 г.) растет их значение в глазах высших и придворных кругов и примыкающих к ним литературно-интеллигентских кругов общества. Поэтому, когда в 1609 г. труппа Бэрбеджа (ставшая уже „труппой короля“) занимает наконец частный театр Блэкфрайарс, это не вызывает уже протеста со стороны аристократического населения района. Все позднейшие петиции о закрытии этого театра (в 1619 г., 1631 г.) исходят уже от других слоев общества, именно от пуритански настроенной местной буржуазии этого округа или от официальных его представителей.

Пример с труппой Бэрбеджа весьма показателен. На нем можно видеть, что во второй половине периода значение профессиональных трупп усиливается и положение их укрепляется. Параллельно с этим идет падение популярности детских трупп, т. е. трупп полупрофессиональных, идущих от придворного театра. Таким образом профессиональные взрослые труппы берут верх над труппами детскими; начинается перевес значения профессионального актера над актером полу-любителем.

V. Пуритане и театр

В течение всего рассматриваемого нами периода в атаках пуритан на театр ясно видно стремление

доказать социальное и моральное зло от театра. Но в первой половине периода пуритане выступают не только в литературе, но и в законодательных актах и в переписке городских властей с центральной властью, причем главным образом атаки направлены в сторону публичного театра и в частности его партера. Весьма знаменательно, что в своем отношении к партеру публичного театра в первой половине периода пуритане сходятся и с настроением аристократических кругов (случай с „Блэкфрайарсом" Бэрбеджа, 1596 г.). Пуритане, как представители буржуазии, и аристократия, проникнутая старой феодальной идеологией, сходятся в своей ненависти к публике партера публичного театра. Эта публика в главной своей массе состоит из низших слоев городского мещанства и рабочего люда; как для тех, так и для других эта публика одинаково ненавистна: она их классовый враг.

Во второй половине периода нападки пуритан на театр переходят преимущественно в область литературной борьбы. Их идеи все больше распространяются и все больше находят себе сторонников среди средне-буржуазных кругов. Теперь пуритане идут против театра в целом, против самой идеи театра, что является результатом изменившейся ситуации и изменившегося положения профессионального театра, оказавшегося под протекторатом королевской власти. В связи с явным к этому времени распадом общества на два крупных лагеря и усилением классовой борьбы, театр начинает рассматриваться пуритански настроенной буржуазией как нечто принадлежащее враждебному лагерю. К этому времени средне-буржуазные круги уже отходят от театра и он начинает обслуживать главным

образом верхи общества (предприятия Бэрбеджа) и в меньшей степени низы его (предприятия Хенсло). В силу всего этого, начиная со второго десятилетия XVII в., пуритане идут против театра в целом, так как в их представлении театр становится слугой ненавистных им высших кругов общества с одной стороны, а отчасти и низов его — с другой.

Но не имея пока еще в своих руках власти закрыть театры, так как всякая такая попытка, при существующем положении вещей, является как бы протестом против воли короля, пуритане переносят свои нападки преимущественно в сферу литературы и здесь со всею силою опрокидываются на театр. Вполне понятно, что как только средняя буржуазия, возглавляемая пуританами, смела абсолютную власть, она прежде всего должна была смести и ненавистный ей театр, строившийся на враждебной ей идеологии.

VI. Театральный зритель и театральный репертуар

С конца XVI в. в английском театре вполне ясны два русла: театр придворный, существующий издавна, и только что возникший постоянный городской театр.

Первый возникает на потребности определенного замкнутого круга зрителей. Как театр по преимуществу любительский и не преследующий коммерческих целей, театр придворный считается со вкусами и запросами определенного круга зрителей; он всецело подчиняется вкусу и требованиям монарха и тесного кружка лиц, его окружающих.

Отсюда идет единство, замкнутость и, если можно так выразиться, „компактность“ этого театра в целом.

Театр городской, прочно утверждающийся в Лондоне с последней четверти XVI века и подразделяющийся на театр публичный и частный, преследует прежде всего коммерческие цели. „Театр“ Бэрбеджа является первым коммерческим театральным предприятием не только в Англии, но и во всей Европе.

Преследуя коммерческие цели, городской театр (как публичный, так и частный) должен считаться со вкусами и требованиями своей аудитории, что влияет как на репертуар отдельных театров, так и на характер их спектаклей. Строя свое благополучие на кассовых сборах, городской театр должен был прежде всего принимать в расчет того зрителя, который давал ему наибольший доход. Такими зрителями в публичных театрах являлись посетители нижних галлерей, лож и сценической площадки, т. е. преимущественно денежная буржуазия (как „одворянившаяся“ буржуазия, так отчасти и „обуржуазившееся“ старое дворянство). Но помимо этого в первую половину периода публичный театр вынужден был все же принимать в расчет вкусы и требования также и зрителя партера, так как, пока этот зритель имел значение, не считаться с ним значило рисковать материальным благополучием театра и даже целостью самого здания. Отсюда вытекает пестрота репертуара и стиля спектакля публичных театров в первую половину периода.

Частные театры той же половины периода обслуживают несколько иного зрителя. По своему составу зритель этот примерно соответствует зрителю нижних галлерей, лож и сценической площадки

публичных театров, при чем здесь вовсе отсутствует специфический зритель партера публичных театров. А так так частные театры и занимающие их (в первой половине периода) детские труппы ведут свое начало от придворного театра и находятся с ним в бо̀льшей связи, чем с театром публичным, то и репертуар частных театров и стиль их спектакля несколько иные, чем в театрах публичных. Некоторая бо̀льшая однородность состава аудитории дает возможность создать и здесь некоторое единство, целостность и „компактность“ театра в целом, и вместе с тем держаться меньшей пестроты репертуара.

Смешанность состава театральной аудитории городских театров первой половины периода обусловливается пока еще всеобщим интересом к театру и пока еще слабым влиянием пуританской проповеди. Интерес к нему проявляется у всех классов общества.

Это положение меняется с началом второй половины периода, когда начинается, с одной стороны, постепенный отход от театра представителей среднебуржуазных кругов, а с другой — рост интереса к профессиональному театру в высших и придворных кругах, а с тем вместе и в среде примыкающей к ним интеллигенции, которая как раз к этому времени более четко выкристаллизовывается.

В результате во второй половине периода начинает уже несколько сглаживаться разница в составе театральной аудитории частных театров и некоторой части публичных (тип предприятия Бэрбеджа), а к 30—40 г.г. XVII в. различие между ними становится чисто внешним, проявляющимся лишь в структуре театральных зданий. Такие публичные театры

начинают теперь обслуживать преимущественно высшие круги, крупную денежную буржуазию и интеллигенцию и уже менее считаются с партером. В результате меняется как репертуар этих театров, так и характер их драмы и даже стиль их спектакля. Театры тянутся все сильнее к театру придворному и на этом то пути и сглаживается различие между ними и частными театрами. Приспособляясь ко вкусам более определенной и более однородной по составу аудитории, театр постепенно меняет свою классовую окраску.

В то же время другая часть публичных театров (тип предприятия Хенсло), также теряющая ту же часть своей аудитории, о которой говорилось выше, оказывается вынужденной обслуживать преимущественно зрителя партера. Этот зритель является здесь главным законодателем, вкусы и требования которого регулируют репертуар этих театров.

В результате всего этого весь стиль спектаклей в этих театрах сохраняет многие такие черты, которые были обычными для всех публичных театров в первую половину периода. Вместе с тем среди высших кругов и литературной интеллигенции такие театры приобретают репутацию „вульгарных". Эти группы зрителей почти покидают такие театры, а крупные драматурги из интеллигенции перестают писать для них.

Таким образом, на основании сказанного, мы можем сделать следующий вывод в отношении городского театра. Городской театр первой половины периода может быть разделен на две группы: театр частный и театр публичный. Последний внутри себя подразделяется на две группы: пред-

приятия типа Бэрбеджа и типа Хенсло; но в этом периоде различие между ними еще очень слабо, так как зритель и того и другого имеет между собой много общего.

Городской театр второй половины периода остается разделенным на две части, но группировка меняется, ибо меняются ингредиенты этих частей. Часть публичных театров — предприятия типа Бэрбеджа — начинает как бы объединяться с частными театрами в одну группу, различие между ними сглаживается (сохраняется лишь в структуре зданий). Группа эта отличается уже от второй группы — предприятия типа Хенсло. Таким образом публичный театр уже резче раскалывается на две части. Такая перегруппировка обусловливается изменением общей ситуации городского театра и положения профессиональных трупп, повлекших за собой изменение состава аудитории городских театров.

В заключение мы позволим себе сказать еще несколько слов относительно городского профессионального театра.

Профессиональный театр, закрепляющийся в Лондоне в последней четверти XVI в., появляется как результат требований преимущественно нового класса — буржуазии, сперва как антитеза придворному любительскому театру — театру придворно-феодального дворянства. Мало-по-малу, через соприкосновение профессиональных трупп (идущих от театра народного) со структурой здания частных театров (идущей от театра придворного), происходит их ме-

дленное и постепенное сближение. Поэтому момент помещения Бэрбеджем взрослой профессиональной труппы в частном Блэкфрайарском театре 1609 г. является моментом столкновения двух театральных систем: системы народного театра (в лице взрослой профессиональной труппы) с системой театра придворного (чрез самую структуру здания частного театра). В процессе этом в течение первой половины нашего периода — т. е. примерно до середины первого 10-летия XVII в. — детский театр (труппы детей, занимающие здания частных театров) играет роль посредствующего звена.

По существу детские труппы вышли из театра придворного, откуда они принесли с собой некоторые элементы этого театра (особенности структуры зданий частных театров, первоначально создававшихся исключительно для детских трупп, общий характер спектакля и, наконец, определенный круг зрителей).

Но с началом открытых выступлений детской труппы в городе, — выступлений, преследующих коммерческие цели, — труппы эти приобрели характер полупрофессиональных и вступили в соревнование с взрослыми профессиональными труппами.

С начала второй половины рассматриваемого нами периода мы замечаем перемену общей ситуации, выразившуюся в следующем:

1) Подъем значения взрослых профессиональных трупп и падение трупп детских.

2) Победа структуры здания частного театра над структурой театра публичного.

3) Изменение отношения к профессиональным (а в связи с этим и к детским) труппам со стороны разных кругов общества.

4) Изменение характера репертуара городских театров.

Все это явилось следсгвием изменения состава театральной аудитории городских театров, что в свою очередь было обусловлено изменениями в социально-политическом отношении и социальной перегруппировкой. Рост значения средней буржуазии и постепенное овладение ею и закрепление за собой позиций, оставляемых уходящим классом дворян-феодалов, антитеатральная проповедь пуритан — представителей более здоровой и крепкой части буржуазии, не только преследующих религиозные и социальные цели, но и охраняющих экономические интересы своего класса, — сделали то, что городской театр постепенно потерял ту часть своего потребителя, в интересах коего он по существу появился к жизни. Отход от театра, под влиянием пуритан, зрителя из средне-буржуазных кругов во второй половине периода сделал то, что городской театр — уже с момента своего появления оказавшийся яблоком раздора между стремящейся к завоеванию новых позиций буржуазией и придворно-дворянскими кругами, поддерживающими абсолютную власть, — оказался объектом классовой борьбы этих двух самых значительных групп общества. В силу всех этих причин получилось, что профессиональный театр, возникший сперва на потребность всего нового класса, т. е. буржуазии, с течением времени перестал быть идеологически приемлемым для более сильной части этого класса, отошедшей от него под влиянием проповеди пуритан. И когда к половине XVII в. эта наиболее здоровая и сильная общественная группа, все более и более укрепляясь в общественно-политическом

значении, берет наконец верх и сметает королевскую власть и все остатки старой феодальной системы, она сметает и театр в целом, видя в нем — как во всем примыкающем ко двору — своего классового врага.

В течение всего рассматриваемого нами шестидесяти-шести-летнего периода мы можем наблюдать постепенный рост значения профессионального театра. Поставленный (в силу ряда разобранных нами причин) в необходимость искать себе поддержки двора, приобретя прочную защиту и патронат королевской власти, профессиональный театр, сталкиваясь на своем пути с придворным любительским театром, постепенно многое воспринимает от него. Приобретя себе благосклонность и возбудив интерес к себе в придворно-аристократических и литературно-интеллигентских кругах, укрепив свое положение, профессиональные труппы получают, наконец, и специальное для себя здание на самой дворцовой территории („Кокпит при Дворе"). Тем самым профессиональные актеры как бы окончательно легализуются, а театр „Кокпит при Дворе" становится первым „Королевским театром" (Theatre Royal) для спектаклей профессиональных трупп.

В этом факте мы можем видеть первый этап в процессе того слияния придворного любительского и городского профессионального театров, которое, проходя затем через постановку „Осады Родоса" Давенанта (1656 г.), позже завершается уже полным слиянием этих двух театральных систем.

ПРИМЕЧАНИЯ

1) Царствования Эдуарда VI (1547—53) и Марии (1553—58) являются периодом временной феодальной реакции, нашедшей себе поддержку у Испании.

2) По существу реформация в Англии не затронула ни догм, ни обрядов старой церкви. Она не привела к уничтожению епископата, но лишь к уничтожению монашества и монастырей, так как главной целью ее был захват монастырских земель.

3) Процесс обезземеливания крестьян, начавшийся еще с XIV века, явился результатом общей погони за землей для обращения ее в пастбища, в целях развития шерстяной промышленности.

4) Номинально Карл I царствовал до 1649 г.; в январе этого года он был казнен.

5) Harrison „Description of England", кн III, гл. 4 и кн. II, гл. 5 — по изданию Scott's Library „Elisabethan England", стр. 1. и след.

6) Если попытаемся разбить общество времени Елизаветы—Карла I на группы, мы получим примерно следующее:

1. Высшее дворянство — остатки старых феодалов.

2. Знать, так называемая nobility — новое дворянство, составившееся из наиболее прогрессивной части старого феодального дворянства и „одворянившейся" буржуазии, созданное частью искусственно, путем бесчисленных пожалований в дворянское достоинство, что особенно практиковалось при Якове (делавшем это за деньги).

3. Мелкое дворянство (gentry), жившее главным образом в своих поместьях.

4. Смешанная по классовому составу группа, примыкающая к университетам, юридическим школам и т. п. — по существу интеллигенция.

5. Средний класс — буржуазия, при Елизавете сконцентрированная главным образом в Лондоне, как в крупном торговом центре страны. Сюда входили крупные торговцы, финансисты и предприниматели всякого рода, а равно и средние круги торговой буржуазии. Этот класс давал главных представителей гильдий или „companies", как их тогда именовали, и фактически

держал в своих руках власть над городом; в сфере театральной жизни сюда войдут все театральные предприниматели-владельцы лондонских театров, начиная, например, с Хенсло и Бэрбеджей.

6. Низшие слои городского мещанства, подмастерья, рабочий люд и все „служилые люди", многочисленные слуги знати, численностью коих определялась степень „джентельменства" их господ.

7. Те „бродяги и нищие", с коими безуспешно борется центральная и городская власть и число коих растет быстро, несмотря на направленное к уменьшению этого роста обширное законодательство, постройку работных домов и организацию недельных сборов в пользу нищих при приходских церквах.

Но собственно такая группировка является очень общей; провести какое нибудь четкое классовое деление, в сущности, почти невозможно.

7) В руках купцов и капиталистов Лондонского Сити—т. е. верхушки буржуазии — находилось все городское управление. В Лондоне существовало двенадцать гильдий (или общин): 1) швейники (mercers), 2) бакалейщики (grocers), 3) торговцы сукном (drapers), 4) рыбники (fishmongers), 5) золотых дел мастера или ювелиры (goldsmiths), 6) кожевенники или скорняки (skinners), 7) портные (merchant tailors), 8) мелочники (haberdashers), 9) солевары (salters), 10) торговцы железом (ironmongers), 11) виноторговцы (vintners), 12) суконщики (clothworkers). Ниже этих двенадцати гильдий шло еще тридцать шесть мелких. Каждая гильдия состояла из трех частей: 1) freemen — рядовые члены; 2) livery — имевшие право носить определенную форменную одежду; 3) court — управляющий организм, головка гильдии. Членом гильдии могло стать лицо, пробывшее подмастерьем или по наследству (сыновья и дочери членов гильдии). Почетное членство в порядке дара или пожалования получали некоторые представители знати, прелаты и даже короли. Наконец возможно было и просто купить членство. Управляющая организация состояла из главных капиталистов, пользующихся наемным трудом, а также частью из крупных богатых горожан, не связанных с торговлей. Из среды двенадцати гильдий избирались старейшины (aldermen) и Городской Совет Общин (Common Council) вместе с шерифами и младшими чинами. Старейшины ежегодно избирали Лорд-Мэра. „Гильдия" (Guild) и „община" (Company) — собственно два разных понятия. „Гильдии" — термин средневековый — были уничтожены еще до вступления на престол Елизаветы, хотя многое от них перешло к заменившим их „общинам", отчего и происходит

частое смешение этих двух терминов. Для облегчения мы умышленно будем именовать их гильдиями (Gildersleeve, „Governm. Regulation...“, 138 — 139).

8) Численность населения Лондона в 80-х годах устанавливается на основании сохранившихся сведений Лорд-Мэра о недельных погребениях во время чумы, в сущности в течение XVI — XVII в.в. никогда вполне не покидавшей Лондона. За период 1578 — 82 гг. мы имеем таблицы рождений и смертей, откуда видно, что в 1580 г. население собственно Лондона было около 123.000 чел. (Traill, „Social Engl.“, т. III, гл. 11, — статья Creighton, „The Health and Growth of London“).

9) Биржа начата постройкой в 1566 г.; окончена и открыта Елизаветой 23 января 1571 г.

10) Лодочник (он же и поэт) Джон Тейлор (John Taylor) говорит, что в пределах Лондона в конце XVI — начале XVII в. по Темзе плавало 40.000 лодок и что ежедневно они перевозили 3—4.000 человек. (См. Besant, „South London“, стр. 216—217.) О том, что эго давало хороший заработок лодочникам, особенно с появлением театров в заречном районе, можно судить, например, по любопытной петиции их к Лорду-адмиралу около 1592 г. в связи с предполагаемым закрытием театров в заречной части - в частности театра Хенсло „Розы“, в это время единственного (если не считать театра „Ньюингтон Бэттс“) за рекой. В этой петиции, между прочим, говорится: „Мы, бедные лодочники, имеем большую поддержку для себя и своих бедных жен и детей от стечения публики в названный театр“, а потому лодочники просят о разрешении Хенсло продолжать устраивать спектакли, как это до сих пор бывало. (Петиция полностью приведена у Chambers, „Elisabeth. Stage“, IV, 312.)

11) Harrison („Chronology“ в изд. Scott's Library, стр. 270) говорит, что наверху у южных ворот лондонского моста обычно выставлялись головы казненных за измену преступников. В „Diary of the Journey of Philip Julius, Duke of Stettin-Pomerania“ (Transactions of the Royal Historical Society, new series, т. VI, 1892 г., стр. 59) говорится, что „на южной стороне моста торчало тридцать голов знатных дворян, которые были обезглавлены за измену и тайные козни против королевы“

Сохранилось изображение лондонского моста, на воротах которого изображены головы казненных. (Вид Лондона раб. Hondius, датированный 1610 г., но вероятно взят с какой то утерянной карты, относящейся к нач. XVII в.; воспроизведен у Hubbard, „On the Site of the Globe playhouse of Sha-

kespeare"; тоже у Adams, „Lifeof Shakesp.", стр. 148 и Thorndike, „Shak. Theater", стр. 32, см. рис. 3).

12) По существу весь заречный район находился уже на территории другого графства — Сэррей (Surrey).

13) Собственно Бэнксайдом называлась приречная линия домов; но постепенно под этим именем стала подразумеваться вообще вся местность за рекой, ближайшая к ней.

14) Весьма характерны названия некоторых улиц в Соутворке; одна из них, например, называлась „улицей воров" (Thieves' Lane).

15) Наиболее знаменитыми гостиницами-тавернами были „Белый олень" (White Hart), „Джордж" и существовавшая с начала XIV в. „Тэбард" (Tabard inn), известная Чосеру.

16) „Trained bands" — организация, возникшая по приказу Генриха VIII еще в 1532 г., вызвана была потребностью в охране города; по существу это была городская милиция. „Artiliery Company" выросла из всеобщего увлечения искусством стрельбы; ряды ее составлялись также из горожан—представителей Лондонского Сити.

17) Кем собственно управлялись районы Блэкфрайарс и Уайтфрайарс до 1608 г., остается не вполне ясным. В 1608 г. 20 сентября хартией Якова I эти районы уже были переданы городу, чего городские власти домогались с момента роспуска монастырей в 1538 г. Но привилегированные обитатели этих районов все же сохранили за собой некоторые особые права и преимущества и не во всем подчинялись городским властям.

18) См. Harrison, „Description of England", кн. II. гл. 10 и 12—по изд. Scott's Library „Elizabethan England", стр.115--116 и 119—120.

19) Обращик пьянства при дворе — см. описание придворного спектакля Harrington'a — прилож. 34

20) Брыжжи (ruffs), сперва скромные, постепенно достигают чудовищных размеров (доходя до 5 вершков). С появлением крахмала, введенного в обиход Англии голландкой Dingen van Plesse (или Mrs. Dingham), состоявшей на службе у Елизаветы, а также щипцов для плойки, появляются накрахмаленные и плоеные брыжжи. Подкладка с набивкой из волоса или тряпок, а иногда и отрубей (padding), употреблялась для придания больших размеров мужским брюкам. Такую же роль для женских юбок играли кринолины (farthingale).

21) Цитир. в статье Ward, „Some political and social aspects of the later Elizabethan and earlier Steward period" — „Cambridge History of English Literature", 1910, V, 359.

22) В Англии вилки введены в обиход в 1611 г. английским путешественником Томасом Кориэтом (Th. Coryat), который привез их из Италии.

23) Наиболее сильными периодами вспышек чумной эпидемии были 1578, 1581 — 1583 г.г. и особенно 1592 — 1594 г.г.; затем 1603 и 1625 г.г. В те периоды, когда число смертей в Лондоне в неделю превышало 30, театры закрывались. В указанные здесь годы периоды закрытия театров были наиболее длительны: в 1592 — 94 г.г. театры были закрыты почти все время, что привело к распаду многих профессиональных трупп и к последовавшему затем образованию новых.

24) Джордано Бруно, посетивший Лондон в 1584 г., описывает то, что ему пришлось испытать от уличной толпы, когда однажды вечером он заблудился в улицах города (цитир. у Alden, „Shakespeare“, стр. 27 — 28); выдержка в русском переводе см. прилож. 1.

25) Примером может служить хотя бы хроника Шекспира „Король Генрих VI“, ч. I, где, вопреки исторической правде, именно англичане, а не французы, оказываются героями.

26) В прологе комедии Бьюмонта и Флетчера „Рыцарь Горящего Пестика“ горожанин дает деньги актерам для вызова в театр музыкантов из Соутварка, так как „они самые лучшие во всей Англии“.

27) Еще в 1556 г. во дворе храма было до тридцати двух книжных лавок разных издательств и несколько — в непосредственной близости с собором (Stephenson, „Shakespeare's England“, 97).

28) Dekker („Dead Tearme“, 1607) говорит, что под сводами собора ежедневно можно встретить и рыцаря, и модника, и щеголя, и выскочку, и джентельмена, и клоуна, и капитана, и помещика, и юриста, и ростовщика, и горожанина, и банкира, и ученого, и бедняка, и доктора, и мошенника, и плута, и пуританина, и убийцу, и вора, людей разного ремесла и профессии (см. Hazlitt, „Faiths and Folklore“ —Brand's Popular Antiquities, 484).

29) По оффициальным сведениям в 1574 г. за пределами городской стены в северном районе (Middlesex) было 876 таверен, в южном, за рекой (Surrey) — 454 (Stephenson, „Shak. England“, 334).

30) Так, например, таверна „Mermaid“ в Чипсайде была местом, где преимущественно собирались актеры.

31) На одной таверне в Chancery Lane имелась вывеска, на которой изображена была голова Иоанна Крестителя на блюде с подписью внизу: „здесь можно хорошо поесть“ („good eating within“). (Stephenson, „Shak. England“, 333.)

32) Популярность табака в Елизаветинскую эпоху феноменальна. Табак появился в Англии в 60-х годах XVI в. и сперва считался лечебным средством (см. Harrison, „Chronology", в изд. Scott's Library „Eliz. England", 269). По преданию Ралэй ввел в моду курение и тогда курить стали все, как мужчины, так и женщины. Курили в трубках. Существуют сведения, что около 1614 г. в Лондоне и его предместьях было до 7000 табачных лавок. Яков I в своем трактате „Противоядие табаку" (Counterblaste of tobacco) жалуется, что дворянство тратит на табак от 300 до 400 фунтов стерл. в год.

33) Фэррент умирает в 1580 г., после чего театр и труппа переходят в руки заправил других детских трупп. Эти труппы, реорганизуясь и меняя заправил, играют в Блэкфрайарском театре до окончательного его закрытия в 1584 г. Весьма любопытна эта борьба детских трупп Блэкфрайарса с Моором, владельцем помещения, заарендованного Фэррентом под театр. В стремлениях Моора изгнать театр из своего помещения отражается уже влияние на него пуританских идей, меняющее его отношение к театру. Мы не останавливаемся на подробностях этой борьбы, так как это заставило бы нас отклониться в сторону и увлечься деталями, для нашей цели не столь важными. С историей Блэкфрайарса Фэррента подробно можно ознакомиться у Adams, „Shakespearean Playhouses", гл. V.

34) Точная дата уничтожения „Куртины" неизвестна. Последнее упоминание об этом театре относится к 1627 г., но после 1622 г. здесь уже не было спектаклей (Adams, „Shak. Playhouses", IV).

35) Название этого театра происходит от деревни Ньюингтон (Newington), расположенной в нескольких милях к югу от Темзы, и от слова „butt" (мишень, цель) — термин обозначающий место для стрельбы в цель из лука.

36) Наиболее ясной страницей из истории театра „Ньюингтон Бэттс" было совместное выступление на его подмостках в 1594 г. двух лучших трупп Лондона этого времени: „труппы Лорда-адмирала", т. е. труппы Хенсло, и „труппы Лорда-камергера" — труппы Бэрбеджа, к которой принадлежал и Шекспир. Между прочим около этого времени и вероятно именно для этого театра был написан им „Тит Андроник".

37) О разгроме Кокпита см. прилож. 2, А и Б.

38) См. например, Mantzius, „History of Theatrical Art", III.

39) В труде Adams, „Shak. Playhouses" (frontispiece) помещен схематический план Лондона (работы автора) с указа-

нием местонахождения публичных и частных театров. План этот очень удобен и нагляден (см. рис. 1).

40) До нас дошел план зрительного зала и сценической площадки работы Иниго Джонса при постановке пасторали „Florimène“ в 1635 г. План этот может дать общее представление о зале, приспособленном для придворных спектаклей; см. рис. 2.

41) Описание „Банкетного дома“ в Уайтголле, построенного в 1581 г., см. прилож. 3, А.

42) Описание „Банкетного зала“ во время спектакля в 1618 г., см. прилож. 3, Б.

43) Постройка „Банкетного зала“ в Уайтголле является первым опытом Иниго Джонса в выполнении его плана перестройки всего этого дворца.

44) Так, например, в 1597 г. поводом к закрытию всех театров в Лондоне послужила постановка в театре „Лебедь“ пьесы Томаса Нэша „Остров Собак“ (Isle of Dogs), в коей усмотрены выпады против государственной власти. По приказанию Тайного Совета все театры были закрыты 28 июля до 1 ноября этого года; но уже 11 октября труппы Бэрбеджа и Хенсло получают разрешение начать спектакли в своих театрах. В 1600 году Тайным Советом в городе разрешено играть лишь этим двум труппам (первой — в „Глобусе“, второй — в „Фортуне“); но и в этом случае правило это недолго соблюдалось.

45) О годах наиболее сильного развития чумы см. прим. 23.

46) Рост театральных зданий в Лондоне — см. таблица I.

47) Латинский текст описания Де-Витта помещен у Chambers, „Elizabethan Stage“, т. II, стр. 362. Английский перевод — — у Thorndike, „Shakespeare's Theater“, изд. 1916 г., стр. 52.

48) Фрагменты таких карт-видов Лондона воспроизведены во многих работах. Укажем некоторые из них (все они изображают заречную часть города): 1. „Visscher's View of London“, 1616 г.; изображены: „Глобус“, „Надежда“, „Лебедь“ (Thorndike, „Shak. Theater“, frontispiece). 2. „Hondius' View of London“, 1610 г.; изображены „Роза“ и „Медвежий Сад“ (Adams, „Life of Sh.“, 148)—см. рис. 3. 3. „Merrian's View of London“, 1638 г., но изображает город, вероятно, во втором десятилетии XVII в.; изображены: „Глобус“, „Лебедь“, „Надежда“ (или „Медвежий сад“?), „Роза“ (Adams, „Shak. Playh“.“, 257). 4. „Hollar's View of L.“, 1647 г. изображает город, вероятно, в последние годы пред революцией; изображены: „Глобус“ и „Надежда“ (Hubbard, „On

the Site of the Globe playhouse of Shak.", таблица, и Adams, там же, 260)—см. рис. 4. 5. Низ портрета короля Якова I работы Delaram, 1603 г.; изображены: „Роза", „Глобус", „Медвежий Сад" (Adams, там же, 246).

Кроме того, отдельные театры на фрагментах из этих видов воспроизведены во многих работах.

49) См. Chambers, „Eliz. Stage", т. II, стр. 436, где контракт на постройку „Фортуны" приведен полностью.

50) Adams („Shak. Playh.", гл. X) считает Де-Витта правым, так как имеются несомненные сведения о том, что здание „Лебедя" сохранилось до 1632 г., т. е. в течение около тридцати семи лет. Вряд ли эти соображения могут считаться основательными. Здание деревянной „Куртины", построенной в 1577 г., сохраняется до конца 20-х годов XVII в. (см. прим. 34), т. е. существует примерно лет сорок—пятьдесят.

51) Описание Лондонских театров Кихеля—см. прилож. 4.

52) Помещено у Hazlitt, „The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart princes", 1869 г. 159—216.

53) Термин „rooms" (комнаты) идет несомненно от гостиниц, где отдельные комнаты имели выход на балкон-галлерею, шедший по внутренней стене дома во дворе по всем этажам.

54) Цитир. у Adams, „Shak. Playhouses", 47—48.

55) Контракт на постройку „Надежды" приведен полностью у Chambers, „Eliz. St.", II, 467.

56) Chambers („Eliz. St.", II, 530) указывает что термин, „orchestra" применен Де-Виттом по аналогии с римским театром, где в орхестре сидели привилегированные посетители, сенаторы и проч., а вовсе не является обозначением местонахождения музыкантов. Термин „оркестр" в нашем понятии входит в употребление лишь после реставрации. В рассматриваемый нами период оркестр именовался „music", т. е. „музыка", „музыканты", и имел свое обычное местопребывание за сценой (в так называемой tiring room—актерской уборной) и лишь иногда музыканты выходили на сценическую площадку. После того как привилегированные посетители театра, занимавшие ложу лорда, ее покинули, музыканты иногда помещаются в этой ложе.

57) См. Chambers, „Eliz. St.", II, 535 и след.

58) Lawrence пытается доказать, что „Фортуна", после пожара 1621 г. и „Красный Бык", после его перестройки в 1632 г., были уже крытыми зданиями. (Указано у Chambers, „Eliz. Stage", II, 524, прим. 1; к сожалению со статьей Lawrence нам ознакомиться не удалось.)

59) Укажем на такие работы, как Chambers, „Eliz. St.“ т. II и III, кн. 4; Albright, „Shaksperian Stage“; Lawrence, „Phisical Conditions of the Elizabethan Public Playhouse“; Thorndike, „Shakespeare's Theater“.

60) План не сохранился.

61) См. Chambers, „Eliz. St.“, II, 437.

62) Нам известны всего четыре рисунка, изображающих сценическую площадку: 1. Общеизвестный рисунок Де-Витта, изображающий внутренний вид театра „Лебедь“ 1596 г. (в русских изданиях воспроизведен: в книге В. К. Мюллера, „Драма и театр эпохи Шекспира“, стр. 91, и в статье А. А. Смирнова, „Английский театр в эпоху Шекспира“ в „Очерках по истории Зап.-Евр. театра“, 1923 г., стр. 162) — см. рис. 5. 2. Frontispiece издания трагедии Richards „Messalina“ 1640 г. (воспроизведен у Thorndike, „Shak. Theater“, 71, и Albright, „Shak. Stage“, 44). — см. рис. 6. 3. Frontispiece издания трагедии Alabaster „Roxana“ 1632 г. (воспроизведен у Thorndike, там же, стр. 164) — см. рис. 7. 4. Frontispiece издания Kirkman „Drolls and Wits“ 1672 г. (воспроизведен у Thorndike, там же, стр. 244, и в издании сочинений Шекспира, Брокгауза и Эфрона) — см. рис. 8. Первые два изображают театры публичные, третий — вероятно сценическую площадку школьного (университетского) театра; о четвертом см. прим. 67.

Кроме того интересны реконструкции сценической площадки публичных театров: „Фортуны“ раб. Godfrey (воспроизведена у Thorndike, там же, стр. 96 и у В. К. Мюллера, „Драма и театр эпохи Шекспира“, стр. 95) и реконструкция Albright'a („Shak. Stage“, frontispiece и стр. 116 и 120, воспроизведена в статье Сильверсвана, „Театр и сцена эпохи Шекспира в их влиянии на тогдашнюю драму“ в Сборнике Ист.-Театр. Секции ТЕО Наркомпроса, 1918). См. также план сценической площадки у Albright (там же, стр. 76).

Недостатком реконструкции Albright является момент „сужения“ им площадки по мере выдвижения ее вперед, введенный автором на основании вышеуказанных рисунков к изд. „Roxana“ и „Messalina“. Albright принимает это как действительное условие площадки публичного театра, тогда как на этих рисунках такое сужение обусловлено чисто живописным моментом. Помещенное между двумя боковыми виньетками изображение сценической площадки было бы невыразительно, если бы линия рампы была прямой линией, так как тогда не

получалось бы впечатления выдвинутого вперед просцениума. Реконструкция „Фортуны“ Godfrey грешит излишней приукрашенностью, но в существе вероятно более соответствует действительности.

63) Adams („Shak. Playhouses“, гл. X) говорит, что в „Лебеде“ могла быть разборная сценическая площадка, как это было в театре „Надежда“, так как в последнем — согласно контракту — она должна была быть сделана по образцу площадки в театре „Лебедь“ (впрочем Adams оговаривается, что он в этом не уверен). Вряд ли это могло быть так, если верить рисунку Де-Витта, где наличие тяжелых столбов, поддерживающих навес над сценической площадкой (heavens), уничтожает это предположение.

64) Выдержка из „Historia Histrionica“, см. прилож. 5.

65) Adams („Shakesp. Playhouses“, гл. XI) пытается доказать, что „Блэкфрайарс“ Бэрбеджа создан из двух помещений, одного над другим, в результате чего высота здания театра дала возможность устройства здесь двух (а может быть даже и трех) галлерей. В подтверждение этого мнения приводится следующая фраза в финале комедии Марстона „Dutch Courtezan“: „...you worshipful friends in the middle region“, т. е., „вы, уважаемые друзья, находящиеся в середине“, где должны разуметься зрители, находящиеся в средней галлерее.

Chambers („Eliz. Stage“, II, стр. 514) опровергает это, пытаясь доказать, что „Блэкфрайрс“ Бэрбеджа занимал лишь второй этаж, а, следовательно, зал был не высок и в нем не могло быть двух галлерей. Приведенная же фраза из комедии Марстона — по его мнению — относится вовсе не к средней галлерее, но вообще к „середине“ между сценической площадкой и нижней (и единственной) галлереей.

Вопрос о числе галлерей в „Блэкфрайарсе“ остается неясным. Если прав Adams, то в отношении числа галлерей этот театр представлял собой исключение из всех частных театров (кроме, вероятно, „Кокпита Феникса“, о котором см. ниже).

66) В письме одного современника от 25 января 1636 г. рассказывается о столкновении, происшедшем в Блэкфрайарском театре между герцогом Ленноксом и Лордом-камергером из-за ложи, „ключ от которой был у герцога“ (письмо Garrard'а, помещенное в „The Earl of Stafford's Letters“ — цитир. у Adams, „Shak. Playhouses“, 232). Хотя это относится уже к 1636 г., надо полагать, что обычай иметь некоторые ложи на ключе в частных театрах существовал и ранее.

67) Четвертое из дошедших до нас изображений сценической площадки интересующей нас эпохи в издании Kirkman „Drolls and Wits" (собрание сценок и небольших пьес), 1672 г., на которое мы указывали выше (см. прим. 62), изображает какой то крытый театр, но какой именно — остается неизвестным. Существовавшее ранее предположение о том, что это театр „Красный Бык" отпадает, так как нам известно, что этот театр был публичным и, следовательно, не имел крыши. Впрочем Lawrence, пытающийся доказать, что „Красный Бык", после перестройки его в 1632 г., уже был крытым (см. прим. 58), считает, что этот рисунок изображает именно этот театр (см. например его работу „Phisical Conditions of Elizabethan Public Playhouse", 1927).

У нас нет никаких оснований утверждать, что этот рисунок изображает частный театр (кроме лишь наличия крыши здесь). Тем не менее сценическая площадка, изображенная на этом рисунке, может дать нам некоторое представление о площадке частного театра. Nicoll („British Drama", стр. 10) говорит, что этот рисунок может отдаленно походить на сценическую площадку „Кокпита".

68) Так „Блэкфрайарс" Фэррента был 46 × 25 фут.; „Блэкфрайарс" Бэрбеджа несколько больше — 66 × 46 фут. „Уайтфрайарс" приблизительно 85 × 35 фут. „Солисбэри Коурт" возник из амбара или гумна (barn), стоявшего на участке земли общей площадью 140 × 42 фута; амбар занимал, вероятно, не больше половины этого участка. „Кокпит-Феникс" — по свидетельству „Historia Histrionica" (см. прилож. 5) — по размерам был схож с „Блэкфрайарсом" Бэрбеджа и „Солисбэри Коурт". (Сведения заимствованы из Adams „Shakespearean Playhouses".)

69) План „Кокпита при Дворе" найден Hamilton Bell'ем и был опубликован в „Architectural Record of New York" 1913 г. (см. Adams, „Shakesp. Playhouses", гл. XX. План воспроизведен у Adams, там же, и у Chambers, „Eliz. Stage", IV, frontispiece) — см. рис. 9.

70) Выдержка из статута Елизаветы „О бродягах и нищих" от 29 июня 1572 г. приведена у Chambers, „Eliz. Stage", IV, 270 — русский перевод см. прилож. 13.

71) Взамен перечисления и обзора лондонских профессиональных трупп даем схему преемственности главнейших трупп, с указанием годов их существования, — см. таблицу 2.

72) Это отразилось в хорошо всем известном месте в „Гамлете" (акт I, сц. 2), где Шекспир жалуется на успехи актеров-детей.

73) Прилагаем схему детских трупп в Лондоне, с указанием их преемственности и изменений их наименования, — см. таблицу 3.

74) Это труппа „Детей короля и королевы“ (King's and Queen's Children) или как она иначе называлась — „Дети Бистона“ (Beeston's boys). В последнем случае такой обратный путь объясняется несколькими причинами: 1) Бистон строит „Кокпит-Феникс“ специально для взрослой труппы, во главе которой сам он находился с 1612 г. („Труппа королевы Анны“), 2) самое местоположение этого театра, вдали от центра города и аристократических районов его, допускает здесь некоторые вольности и, наконец, самое важное, 3) это относится уже к 1617 г., когда самые понятия частного и публичного театров, в отношении занимающих их трупп, уже меняются, вместе с изменением отношения общества к взрослым профессиональным труппам.

75) Прилагаем таблицу примерной разверстки трупп по театрам в течение всего интересующего нас периода,—см. таблицу 4.

76) Указ Городского Совета Общин от 6 декабря 1574 г. приведен у Chambers, „Eliz. Stage“, IV, 273 — 274, — выдержка в русском переводе см. прилож. 6.

77) Полное заглавие трактата Нортбрука: „ A Treatise wherein Dicing, Dancing, Vain plays or Interludes with other idle pastimes, etc. commonly used on the Sabbath day, are reproved by the authority of the word of God and ancient writers“.

78) Выдержка из трактата Госсона „School of Abuse“ — в русском переводе — см. прилож. 7.

79) Автором „Third blast...“ был актер и драматург Ант. Мэндей; (Anthony Munday); „Second blast...“ представляет собой перевод латинского трактата одного епископа. Оба эти трактата являются составными частями одного целого и были изданы в объединенном виде.

80) Philip Stubbes был автором нескольких баллад и памфлетов, появившихся между 1581 и 1593 г.г. Выдержки из его памфлета „Anatomy of Abuses“ (1583) помещены у Hazlitt, „Engl. Drama and Stage...“, стр. 218 — 225, и у Chambers, „Eliz. Stage“, IV, 221 — 225. Выдержки в русском переводе — см. прилож. 8.

81) См. Thompson, „Controversy between the Puritans and the Stage“, 81 — 82.

82) „Plays confuted in five actions" — напечатано у Hazlitt, „Engl. Drama and Stage...", стр. 159 — 218. Выдержки в русском переводе см. прилож. 9.

83) Наиболее значительные из таких проповедей — Томаса Уайта (Th. White) в 1577 году, Джона Стоквуда (J. Stokwood) — в 1578 году и Джона Фильда (J. Field) — в 1583 году. Выдержки из них — см. прилож. 17, Б и В.

84) Образцы таких обвинений театра, вызванных экономическими соображениями, в трактатах пуритан и в официальной переписке города с центральной властью, в выдержках в русском переводе — см. прилож. 10, А, Б и В. Интересны и доводы, приводимые сторонниками театра в защиту последнего, в выдержках — см. прилож. 11, А, Б, В и Г. Любопытно отметить, что эта черта в обвинениях, которые бросают театру пуритане, была подмечена и защитником театра Нэшем — см. прилож. 11, Б.

85) Выдержки из этого акта приведены у Chambers, „Eliz. Stage", IV, 291.

86) О роли Заведующего увеселениями см. ниже в этой же главе.

87) См. например выдержку в русском переводе из обращения Лорд-Мэра к лорду Бэрлею от 3 ноября 1594 г. — прилож. 10, В.

88) Петиция обитателей района Блэкфрайарс 1596 г. приведена полностью у Chambers, „Eliz. Stage", IV, 319 — 320; русский перевод — см. прилож. 12.

89) Указ Тайного Совета от 22 июня 1600 г. о разрешении функционировать лишь двум театрам в Лондоне — „Глобусу" и „Фортуне" — полностью напечатан у Chambers, „Eliz. Stage", IV, 329 — 331.

90) Выдержки из этого акта помещены у Chambers, „Eliz. Stage", IV, 270; русский перевод см. прилож. 13.

91) Вот примеры таких наименований трупп: „Труппа короля" (King's men), „Труппа королевы" (Queen's men), „Слуги принца" (Prince's servants) — по имени Генриха старшего сына Якова I (умершего при жизни отца), „Труппа лэди Елизаветы" (Lady Elizabeth's men) — по имени дочери Якова, „Труппа королевы Генриетты" (Queen Henrietta's men) и др.

92) Патентная система для театров сохраняется в Англии до 1843 г.

93) Постоянными Заведующими увеселениями с 1545 г. были: Томас Коуарден (Th. Cowarden) — 1545 — 1559; Томас

Бенджер (Th. Benger) — 1560 — 1577; Томас Блэгрев (Th. Blagrave) — 1577 — 1579 (только исполнял должность заведующего, но не был им назначен); Эдмунд Тильни (Ed. Tilney) — 1579 — 1607 г.; Джордж Бэк (G. Buc) — 1607 — 1623 г. (хотя фактически он заменяет Тильни еще с 1603 г.); Генри Герберт (H. Herbert) — с 1623 до революции и возвращается к тем же обязанностям после реставрации.

94) Gildersleeve („Governm. Regul...", гл. II) говорит, что и в это время Заведующий увеселениями не являлся еще единоличным цензором; в подтверждение чего приводит тот факт, что в 1604 г. цензором пьес репертуара детской труппы „Дети для увеселений королевы" (Children of the Queen's Revels) был поэт Сэмуель Дэниель. Но именно этот факт доказывает только, что эта труппа (как и вообще все детские труппы особенно первой половины нашего периода) не рассматривалась властями как труппа профессиональная.

95) Обращение к городским властям обитателей района Блэкфрайарс в 1619 г. приведено у Adams, „Shak. Playhouses", стр. 226 — 227; выдержка в русском переводе — см. прилож. 14. Весьма любопытно сравнить мотивы этого обращения с мотивами петиции 1596 г. (см. прилож. 12).

96) В аналогичном положении находится и Уайтфрайарский район, также переданный городу в 1608 г. Но со стороны города не замечается никаких попыток закрыть театр в Уайтфрайарсе. Это объясняется тем, что здесь все время играют детские труппы, против которых город вообще не восстает, вероятно рассматривая их как труппы полу-придворные.

97) Петиция обитателей Блэкфрайарского района о закрытии здесь театра в 1631 г. приведена у Collier, „Hist. of Engl. Dram. Poetry and Annals of the Engl. Stage", 1879 г., I, 455 — 457; выдержки в русском переводе — см. прилож. 15. Интересны жалобы на большой съезд карет к театру в петициях 1619 и 1631 г. Пуритане видели в этом один из примеров увлечения ненужной роскошью. Collier (там же, стр. 457 — 458) приводит выдержки из двух баллад XVII в. за и против карет.

98) „Sabbath day" — как именуется воскресенье во всех трактатах пуритан и во многих актах городских властей — термин специфически пуританский; впервые появляется в 80-х годах XVI в. (см. Gildersleeve, „Governm. Regul....", 35).

99) Описание катастрофы в Пэрис-Гарден в письме лондонского Лорд-Мэра приведено у Chambers, „Eliz. St.", IV, 292; русский перевод см. прилож. 16.

100) Хотя начало спектаклей в воскресенье обычно назначалось на время после окончания дневной церковной службы (о часах спектаклей см. в гл. VII), пуритане говорили, что зрители забирались в театр заранее, чтобы занять места получше. Образцы выступлений пуритан против спектаклей в воскресенья — см. прилож. 17, А, Б и В.

101) Тот факт, что и Елизавета, и Яков I, и Карл I совершенно явно всегда становились на защиту театров, очень вероятно объясняется и тем, что все они (особенно Яков и Карл) видели в театре средство отвлечения умов от вмешательства в дела политики. Такая мысль мелькает в письме купца Роберта Лэнегама (Robert Laneham), состоявшего на службе у гр. Лейстера, 1575 г. (выдержки из него см. Chambers, „Mediaeval Stage", II, 265). Та же мысль высказывается и в письме Томаса Ро (Th. Roe) к Роберту Энструсеру (Rob. Anstruther). (См. Thompson, „Controversy between the Purit. and the Stage", 156.)

102) Например приказ Карла I от 8 октября 1633 г. — в выдержке приведен у Hazlitt, „Faiths and Folklore"—Brand's Popular Antiquities, 403.

103) „Short treatise..." напечатан у Hazlitt, „Engl. Drama and Stage...", 233—252.

104) Некоторую роль в этом сыграл знаменитый „спор Мартина Марпрелата" (Martin Marprelate Controversy) в конце XVI века. Сущность его сводится к следующему. В 1588 г. начинают появляться памфлеты, подписанные якобы неким Мартином, который в них нападает на институт епископата англиканской церкви и порицает епископов за их пристрастие к роскоши и пышности. Это вызывает ответные возражения. По существу борьба эта не имеет никакого отношения к театру, но так как театр для пуритан был ненавистен в той же мере, как и верховное духовенство, в представлении пуританских масс это было объединено. Театр же и драма, нападая на пуритан, стали нападать и на мартинистов и таким образом как бы оказались на стороне духовенства и церкви. В этой борьбе оказались между прочим замешены и некоторые драматурги, например Нэш и Лили.

105) Театры были закрыты следующими тремя актами Парламента:

1. 1642 г., сентября 2. „Указ палаты лордов и палаты общин относительно театральных пьес". (An Ordinance of the Lords and Commons concerning

Stage-plays). Основная мысль: так как никакие публичные увеселения и развлечения не могут почитаться допустимыми в период общественного бедствия и потрясений, переживаемых страной, парламент повелевает запретить всякие публичные спектакли (public stage-plays).

2. 1647 г, октября 22. „Указ палаты лордов и палаты общин парламента, обращенный к Лорд-Мэру города Лондона и мировым судьям о приостановлении представления пьес" (An Ordinance of the Lords and Commons assembled in Parliament for the Lord Mayor of the City of London and the Justices of the Peace to suppress Stage-plays and Interludes etc.).

Основная мысль: Лорд-Мэру, мировым судьям и шерифам города и предместий предписывается являться всюду, где даются спектакли, и их останавливать, а всех актеров заключать в тюрьму.

3. 1648 г., февраля 9. „Указ о прекращении всяких представлений пьес" (An Ordinance for suppression of all Stage-plays and Interludes).

Основные пункты: в целях более успешного прекращения всяких спектаклей, все выступающие на сцене актеры, не взирая ни на какие лицензии от короля и других лиц, приравниваются к преступникам и несут наказание наравне с последними и подвергаются публичному наказанию кнутом; Лорд-Мэру и прочим представителям городской власти предписывается сломать и разрушить существующие театральные здания (Stage-galleries, seats and boxes); все суммы, собираемые с посещающей театр публики, должны быть обращаемы в помощь нищим соответствующего церковного прихода; все зрители, посещающие театры и застигнутые в них властями, подвергаются штрафу в сумме пяти шиллингов (около 2 р., 50 к.), которые также обращаются в помощь бедным.

Все эти три акта парламента полностью напечатаны у Hazlitt, „English Drama and Stage...", стр. 63, 64—65, 67—70.

106) Весьма любопытно, что и сами актеры в анонимном памфлете „Протест актеров" (Actors' Remonstrance), появившемся уже после закрытия театров, в 1643 г., признают некоторые плохие стороны театра, отмечаемые пуританами (см. выдержки из этого памфлета в прилож. 29).

107) Такими праздниками были: Рождество, „двенадцатая ночь" — т. е. крещенский сочельник, первый понедельник после крещенья, в который начинались земледельческие работы (Plough-Monday; plough — плуг), Сретенье (Candlemass), масленица

(Shrovetide), Пасха, Троицын и Духов дни (Whitsuntide), ночь на Иванов день.

108) Томас Деккер „Семь смертных грехов Лондона“ (Seven deadly sins of London) — цитир. в изд. ком. Бен-Джонсона „Bartholomew Fair“ Alden'a, 207.

109) Принадлежностью костюма шута был коровий хвост — отражение старых языческих праздников, сопровождавшихся жертвоприношениями, после чего участники празднества надевали на себя шкуры убитых животных.

110) Hobby-horse — конек, собственно голова и хвост лошади на палке; человек садился верхом на палку, при чем палка покрывалась материей, спускавшейся до земли и совершенно покрывавшей ноги сидящего на палке человека, который должен был изображать бег и прыжки лошади.

Дракон ведет свое начало от легенды о борьбе Георгия Победоносца — одного из святых покровителей Англии — с драконом.

111) Робин Гуд — легендарный народный герой XII—XIII в.в., по преданию укрывавшийся от закона граф Хэнтингдон, искатель приключений и защитник бедняков, притесняемых богачами; со своими соратниками скрывался в лесах. Популярность его в народе сделала его героем многочисленных баллад, а затем и пьес из репертуара преимущественно публичного театра.

112) „Moriscko“ — мавр; так называется танец, в котором обычно участвовало пять мужчин и мальчик, одетый в женское платье, которого называли „девица Марион“; (от итальянского „morione“ — шлем, так как ее голова обычно была пестро разукрашена). В простонародьи назывался танцем „моррис“ (Blount — цитир. у Hazlitt, „Faith's and Folklore“ — Brand's Popular Antiquities, 422).

Впервые в Англии танец моррис, как полагают, появился в XV веке.

113) Флейтист (Tom the Piper) вероятно имеет связь с другим деревенским народным обрядовым танцем — „танцем меча“ (sword-dance), непременными участниками коего были Томми или шут, одетый в шкуру с хвостом лисицы или других животных, что сближает его с шутом (см. прим. 109), и Бесси — мужчина, переодетый женщиной; между этими двумя персонажами во время танца под музыку должна была разыгрываться ссора.

114) Изображение „зеленого человека“ (green-man) из книги о фейерверках John Bate 1635 г. воспроизведено у Strutt

„Sports and pastimes...", 1868 г., 377; там же (стр. 378) воспроизведено изображение „дикого человека" (woodhouse) — существо, имеющее общее с русским „лешим".

115) Strutt („Sports and pastimes...", 1868 г., 223—224) говорит, что костюм английского исполнителя танца моррис отличался от исполнителя morisco тем, что у первого бубенцы были нашиты на разных частях костюма, у второго же имелись кастаньеты или гремушки.

116) Знаменитым исполнителем джига был актер-клоун Тарльтон (умер в 1588 г.), выезжавший на сцену на деревянном коньке и исполнявший песнь под аккомпанемент барабана (tabor). Изображение его в танце с барабаном воспроизведено у Thorndike, „Shak. Theater", 374.

117) Влияние майских игр через пастораль на драму можно видеть, например, в „Зимней сказке" Шекспира, в „Печальном пастухе" (Sad Shepherd) Бен Джонсона и др.

В дневнике Хенсло имеется указание на пьесу Антония Мэндея (Anth. Munday) „Падение и смерть Роберта графа Хэнтингдона, по прозванию Робин Гуд" (Downfall and Death of Robert Earl of Huntingdon — surnamed Robin Hood") Робин Гуд нашел отражение и в пэдженте Лорд-Мэра сочинения того же автора — „Metropolis Coronata" 1615 г., (см. Child, „Secular influence on the early English drama", — Cambridge History of English Literature, 1910, V, 35).

118) Описание майского праздника и игр в выдержках из разных авторов в русском переводе — см. прилож. 18, А, Б, В и Г.

119) „Охота у англичан в большом почете; едва ли найдется какая нибудь королевская резиденция или даже дом дворянина, где не было бы по крайней мере одного парка с оленями, или даже двух, а то быть может и трех". („Diary of the Journey of Phil. Julius, Duke of Stettin Pomerania" — Transactions of the Royal Histor. Society, new series, VI, 1892, 45; там же (стр. 47) говорится вообще о разных видах охоты.

120) Отсюда идет и название театра Newington Butts (см. прим. 35).

121) Местом таких упражнений был Майл-Энд (Mile End) — местность к востоку от городской стены, в одной миле от нее (откуда и название; mile — миля).

122) Вроде, например, трактата Виченцио Савиоло „О чести и благородных ссорах" (Saviolo, „Of Honour and honourable quarrels"), высмеянной Шекспиром в ком. „Как

вам угодно", в разговоре Жака с Оселком (акт V, сц. 4). Strutt („Sports and Pastimes..." изд. 1868 г., стр. 262) цитирует одного современника, описывающего систему обучения в фехтовальных школах Лондона в нач. XVII в.

123) В прологе ком. Бьюмонта и Флетчера „Рыцарь Горящего Пестика" (Knight of the Burning Pestle) горожанин велит актерам пригласить музыкантов из Соутворка, так как „они самые лучшие во всей Англии".

124) См. прилож. 25 — выдержка в русском переводе из описания спектакля детской труппы в „Diary of Phil. Julius Duke of Stettin Pomerania" (Transactions of the Royal Historical Society, new series, VI, 1892, 27 — 29).

125) Травли медведей существовали еще в XII — XIII в.в. Ричардом III (1483 — 1485 г г.) был устроен первый „Королевский Медвежий Сад".

126) См. прилож. 16.

127) Так называются зрелища в театре „Надежда" в ком. „Antipodes" Brome'a (1638 г.); под этим разумеются, конечно, травли.

128) Травлями развлекал гр. Лейстер Елизавету во время посещения ею его замка Кенильворт в 1575 г. Здесь было заготовлено для этой цели тринадцать медведей (см. письмо Лэнегама — Chambers, „Mediaeval Stage", II, 265 и след.).

129) Как пример того, что травли животных привлекали даже и духовных лиц, интересны следующие слова современника Томаса Картрайта, относящиеся, правда, еще к 1572 г.: „Если днем представится возможность видеть травлю медведя или быка, или посмотреть обезьяну верхом на лошади, священник самым постыдном образом торопится закончить богослужение, чтобы присутствовать на таких зрелищах" (цитир. у Strutt, „Sports and pastimes..." 1868 г., 241).

130) О Сакерсоне Шекспир упоминает устами Слендера в „Виндзорских проказницах" (акт I, сц. 1); упоминаемый им случай бегства этого медведя действительно имел место в 1592 г.

131) См. иллюстрацию у Strutt („Sports and pastimes..." 1868 г.).

132) Считалось, что процесс травли делал мясо быка особенно нежным. Бывали случаи в провинции, что местные власти налагали штраф на мясников, торговавших мясом быка, не убитого в травле.

133) До нас дошли описания травлей. Мы можем составить себе представление о том, как происходил процесс травли на

основании описаний их многими иностранцами, посетившими Лондон в XVI — XVII в.в. Некоторые такие описания в выдержках в русском переводе см. прилож. 19, А, Б, В и Г.

134) Так по крайней мере было в театре „Надежда" в 1613 г. В „Notes on London Churches and Buildings" (1631 — 38 г.г.) говорится: „Театр „Надежда" в Бэнксайде, Соутварк, обычно называемый „Медвежий Сад", отводился под драматические спектакли по понедельникам, средам, пятницам и субботам, а под травли медведей — по вторникам и четвергам" (цитир. у Stephenson, „Shakespeare's London", 303 — 304). Пуритане говорили, что устройство травлей по воскресным дням имеет лишь ту хорошую сторону, что собирает всех дьяволов в одно место.

135) Бои петухов вошли в моду при Эдуарде III (1327 — 1377 г.г.).

136) Кроме Уайтголля в Лондоне было еще несколько „ям" (pits); одна из них, находившаяся в районе Дрюри Лэн, сгорела и на месте ее был воздвигнут театр „Кокпит-Феникс" (см. гл. III).

137) Процесс петушиного боя происходил обычно так: шестнадцать пар петухов дрались между собою, пока половина их не оказывалась перебитой. Оставшиеся восемь пар стравливались вновь, пока из них не оставалась в живых опять таки половина. Так продолжалось до тех пор, пока в живых не оставалась последняя пара, которая вступала в бой один на один. Уцелевший последним петух считался победителем.

138) Описание такого „Wake" в деревне в Девоншире имеется в стихотворении поэта XVII в. Роберта Геррика (Herrick) „The Wake" (цитир. у Drake „Shakespeare and his times", стр. 103). Русский перевод (прозаический) см. прилож. 20.

139) Ярмарка в Соутварке (иначе называемая Lady's Fair) и Варфоломеевская ярмарка — наиболее старые и сохранившиеся до XIX в. Во второй половине XVII в. обе они описаны Пеписом и Эвелином в их „Дневниках". Гогарт дал изображение ярмарочного театра на Соутварской ярмарке (гравюра имеется в Музее Актеатров в Ленинграде).

На юге Лондона были еще ярмарки: May Fair, Charlton Fair, Greenwich Fair.

Любопытно описание открытия Лорд-Мэром Варфоломеевской ярмарки, сделанное немецким путешественником Paul Hentzner'ом, посетившим Лондон в 1598 г. — см. прилож. 21, А.

140) С появлением постоянного театра в Лондоне Понч (английский Пульчинелла) и Джуди начинают осебенно процветать в деревнях и на ярмарках.

141) Описание Варфоломеевской ярмарки — см. прилож. 21, Б.

142) До нас дошли сведения и описания выступлений канатоходца и жэнглера, выступавших в Лондоне: первый в 1546 г., во время проезда чрез город Эдуарда VI, второй в 1553 г., накануне коронации королевы Марии (оба описания приведены у Strutt, „Sports and pastimes...“, 1868 г., стр. 218 и 220). Выдержки из этих описаний в русском переводе — см. прилож. 22, А и Б.

143) Вот как определяется „tinker“ в пьесе Armin „The Two Maides of Moreclacke“ 1608 г.: „Вот, мадам, фокусник из Туитнама. Я видел, как он лизал языком горящие головни, высасывал двухпенсовую монету со дна сосуда, наполненного элем, и разглаживал свои усы до крови разбитым кулаком, весело распевая“ (цитир. у Strutt, „Sports and Pastimes...“, 1868 г., 247).

144) Ралэй говорил о Бэнксе, что в старые времена он вероятно затмил бы всех чародеев в мире, так как никто лучше него не умел обучать животных и управлять ими (Drake, „Shakespeare and his times“). Интересна судьба Бэнкса и его лошади Морокко. В Лондоне он пользовался шумным успехом и выступал беспрепятственно. В Париже его чуть не убили, так как в нем заподозрели колдуна; в Риме — по той же причине — он был сожжен на костре вместе с лошадью.

145) Невольно приходит на память собака у Дурова, составлявшая, по заданию публики, числа из цифр, написанных на картоне.

146) В ком. „Варфоломеевская ярмарка“ Бен Джонсона упоминается огромная свинья (hog), собака, танцующая моррис, заяц, играющий на барабане, бык с пятью ногами... У него же в ком. „Алхимик“ говорится об огромном раке с шестью клешнями и о шестилетнем мальчике „with great thing“. В одной сатире XVI — XVII в.в. епископа Холла, где автор говорит о влияние города на сына деревенского фермера, упоминаются между прочим „арифметика“ Морокко, лошади шотландца Бэнкса (о нем см. прим. 144), и вол с двумя хвостами (цитир. у Drake, „Shakespeare and his times“, 435).

В записях Заведующего увеселениями Генри Герберта 1623 – 1673 г.г. имеются сведения о том, кому и на какие высту-

пления были даны Гербертом разрешения. Сведения эти очень любопытны; мы попытаемся здесь передать их в сжатом виде. В течение 1623—24 г.г. разным лицам разрешено показывать слона, „заморское существо“ (outlandish creature) по имени Possum; одногорбого верблюда, музыкальный орган с марионетками, зеркало, именуемое „Чудо света“, итальянские марионетки, „Фонарь философа“ (в чем состоял — неизвестно), акробатические выступления и разные „примеры ловкости рук“ (tricks of slight of hand), фехтовальные состязания; нескольким лицам разрешено показывать „The Chaos of the World“ — „хаос мира“ (в чем он заключался — неизвестно), кукольный спектакль под названием „Создание мира“. В 1630 г. разрешены итальянцу Николини и его труппе танцы на канате и драматические выступления с правом продажи при этом „порошков и бальзамов“. Такие же выступления разрешены и одному французу с труппой, также с правом продажи лекарств. Томасу Гибсону позволено показывать восковые статуи (pictures of wax). (Dramatic Records of Sir Henry Herbert, Master of the Revels, 1623—1673, edited by J. Q. Adams—Cornell Studies in English, 1917.)

147) Такие шествия (progresses) Елизаветы и Якова I были особенно часты.

148) Наиболее часто в качестве организаторов пэджентов Лорд-Мэра выступают драматурги: Munday, Middleton, Dekker, Thomas Heywood. Список этих пэджентов в хронологическом порядке с указанием их названий и авторов дан у Fleay, „Biographical Chronicle of the English Drama“, II, 402. В прилож. 23 в русском переводе дано описание пэджента Лорд-Мера и церемоний при вступлении его в должность 1575 г. (приведено у Drake, „Shakespeare and his times“, 424).

149) Из числа чисто придворных поэтов назовем, например, Сиднея (Sidney, 1554—86), автора „Защиты Поэзии“; Сэквиля (Sackville, 1536—1608), одного из авторов первой, так называемой „правильной“ английской трагедии „Горбодук“; Спенсера (Spencer, 1552—99), крупного придворного поэта, автора известной поэмы „Королева фей“ (Fairie Queene); Лили (Lyly, 1554—1606), придворного поэта и драматурга, писавшего для придворного театра, а затем для детских трупп.

150) Для характеристики взаимоотношений между драматургом и актерами публичного театра не безынтересно привести следующий отрывок из одного литературного памятника. „Когда его спросили, каковы отношения между поэтом и актерами

он ответил, что такие же как между врачами и пациентами. Пациент дорожит доктором не дольше того момента, когда выздоравливает; актер же дорожит поэтом до тех пор, пока болезнь гнездится в двухпенсовой галлерее, когда туда никто не ходит" („A Kinght's Conjuring, done in earnest, discovered in jest",—цитир. у Sisson, „Le goût public...", стр. 121, прим. 1).

151) В 1593 г. в печати появляется поэма Шекспира „Венера и Адонис", успех коей заставил его продолжать писать не драматические произведения. До появления в печати „Венеры и Адониса" имя Шекспира было известно посетителям театров и притом главным образом театров публичных. Интересно, что эта первая поэма написана Шекспиром в течение 1592 — 93 г., в период, когда все театры Лондона были закрыты из за усиления эпидемии чумы, т. е. в период его бездействия как драматурга. Именно не драматические произведения создали литературную славу Шекспира в высших и литературных кругах и только после упрочившегося положения его в литературной среде имя его начинает появляться и на печатных экземплярах его пьес.

152) Пример этому — хорошо известная ремарка Шекспира в первом издании „Ромео и Джульетты": „входит Кемп", вместо: „входит Питер". Вильям Кемп (ум. около 1603 г.) актер труппы Бэрбеджа, исполнитель первых комических ролей в комедиях Шекспира.

153) У Бен Джонсона часто подчеркивается деление публики на „смотрящих" (spectators), которых он именует „любопытными" (curious) и „слушающих", называемых им „рассудительными" (judicious). Также у Марстона в пьесе „The Fawn" (1606 г.) в обращении к читателям в печатном издании этой пьесы говорится вполне определенно: „комедии (т. е. вообще пьесы для сцены) пишутся для того, чтобы их произносили, а не для чтения. Помните, что они живут только в действии". (Цитир. у Adams, „Life of Shakespeare", стр. 490). В прологе комедии „Staple ot News" (1625 г.) Бен Джонсон говорит о „вульгарных грызунах орехов, которые являются только для того, чтобы поглазеть", под чем разумеется партер публичного театра.

154) Например, обычай выставлять головы казненных на башнях городских ворот (см. гл. II).

155) Шуты и буффонада — неотъемлемая принадлежность комедии, особенно публичного театра. Очень характерно, что, например, „Двенадцатая ночь" Шекспира в свое время

долго шла под заглавием „Мальволио“, а „Много шуму из ничего“—под „Бенедикт и Беатриса“. В „Венецианском купце“ эпизоды с Шейлоком воспринимаются как комедия и составляют главное в этой пьесе. Весьма любопытно, что и сумасшествие на сцене рассматривалось как комический момент, так как и в жизни сумасшедшие вызывали смех, а не жалость. Быть может и мнимое сумасшествие Гамлета принималось партером „Глобуса“ как момент комический, от чего и общая окраска всей трагедии могла быть совершенно иной.

156) Шерли в комедии „Перемены или Любовь в затруднениях“ (Changes or Love in a Maze), представленной в частном театре „Солисбэри Коурт“ в 1632 г, говорит, что к этому времени в этом театре джиг уже не исполняется (Chambers, „Eliz. Stage“, II, 527, прим. 6). В „Фортуне“ и „Красном Быке“ джиг, однако, и в это время пользуется большим успехом.

157) Некоторое представление о вкусах зрителей публичного театра, о их непритязательности, а отчасти и характере спектакля здесь может быть составлено на основании хорошо известного пролога к комедии Бен-Джонсона, „Every man in his humour“ (впервые на сцене в 1598 г.), а также из описания спектакля, сделанного немцем Платтером, посетившим Лондон осенью 1599 г. (см. прилож. 24, А). Любопытно также описание костюмов и бутафории, хранящихся в уборных театра у Brome, „Antipodes“, относящееся уже к 1638 г., откуда тоже можно сделать вывод относительно того, что могла видеть публика на сцене (см. прилож. 24, Б). Давенант в прологе пьесы „Unfortunate Lovers“ (впервые на сцене в 1638 г.), жалуясь на разборчивость современного зрителя, говорит о том, что „в старое время зрители были менее требовательны и восхищались джигом, стрельбой в цель и страшным рассказом о Трое, не задумываясь над тем, хорошо ли написана пьеса“ (цитир. у Collier, „History of Engl. Dram. Poetry...“, 1879, III, 216).

158) Не пытаясь дать здесь исчерпывающую картину выступлений профессиональных трупп при дворе, так как этот вопрос должен служить темой для специальной работы, мы укажем только некоторые цифры в грубых чертах.

При Елизавете в период 1576 — 1603 г.г. такие выступления в среднем равнялись пяти-шести в год, а в первые десять лет царствования Якова среднее число выступлений профессиональных актеров при дворе доходит до тринадцати-четырнадцати в год.

Очень интересны цифры выступлений профессиональных трупп переломных годов этих двух царствований. Так с 1598 по 1601 г. — по шести выступлений в год, 1602 — пять выступлений, в 1603 — уже девять, в 1604 — девятнадцать, в 1605 — шестнадцать, 1606 — восемь, 1607 — тринадцать и т. д. В 1612 же году — даже двадцать девять. Надо оговориться, что при Якове I наибольшее число выступлений при дворе падает на долю труппы короля, т. е. труппы Бэрбеджа.

159) Именно тем обстоятельством, что труппа Бэрбеджа в 1609 г. начинает играть в частном театре „Блэкфрайарс", и должно быть объяснено появление у Шекспира пьес нового стиля, вроде „Зимней сказки", „Цимбелина" и „Бури", вероятно написанных именно для этого театра, а не для „Глобуса". Здесь имеются уже элементы и „масок" („Цимбелин" и „Буря"), и пасторали („Зимняя сказка"). Иной состав театральной аудитории этого требует, а иные чисто техническне условия здания частного театра вероятно дают возможность несколько изменить характер постановок. Интересно кстати отметить, что чистая пастораль Флетчера „Верная пастушка" (Faithfull Shepherdess), поставленная в 1608 г. вероятно в Блэкфрайарском театре (в исполнении детской труппы), успеха никакого не имела (что отчасти даже вызвало появление на свет сатирический комедии Бьюмонта и Флетчера „Рыцарь Горящего Пестика", направленной в сторону театрального зрителя). В то же время эта пастораль с успехом идет при дворе, а позднее (в 20—30 годах XVII в.) опять в том же частном театре „Блэкфрайарс", уже в исполнении взрослой труппы — труппы Бэрбеджей (см. Chambers, „Eliz. Stage", III, 222 — заголовок издания этой пьесы 1633 г.). Последнее обстоятельство, между прочим, указывает на разницу театральной аудитории „Блэкфрайарса" в конце первого десятилетия и в 20—30 годах XVII в.

160) И это несмотря на то, что деятельность Шекспира приближается к концу. Периодом наиболее интенсивной драматургической деятельности его было время горячей конкурренции предприятия Бэрбеджа с предприятием Хенсло-Аллейна (конец XVI в.), а затем с детскими труппами (первое десятилетие XVII в.).

161) Больше всего столкновений с цензурой на почве появления политических намеков в драме было именно у детских трупп. Центральная власть не допускала главным образом всего того, что могло послужить причиной беспорядков, неува-

жения и возмущения против королевской власти и господствующей церкви. В период „спора Мартина Марпрелата" (см. прим. 104), именно труппа детей собора св. Павла и их зал при соборе были использованы драматургами для выступлений в связи с этим „спором". Вероятно участие этой труппы в этой борьбе привело к временному прекращению ее публичных выступлений 1590/91 — 1600 г.г.

Из отдельных моментов в жизни детских театров, вызвавших вмешательство цензуры, интересны следующие:

1. 1605 г. — постановка в „Блэкфрайарсе" пьесы придворного поэта Дэя (Day) „Isle of Gulls", где усмотрены выпады против короля.

2. Около 1605 г. — там же ком. Джонсона, Чэпмана и Марстона „Eastward Hoe", где также усмотрены насмешки над Яковом I за его пристрастие к шотландцам.

После этих двух случаев труппа потеряла право именоваться „труппой детей для увеселеня королевы" и обратилась в „труппу детей Блэкфрайарса".

3. 1608 г. — в том же театре пьеса Чэпмана „Conspiracy of Biron" вызвала протест французского посла, усмотревшего в ней недостаточно почтительное отношение к Франции.

После 1610 г. уже и в публичных театрах появляются пьесы с политическими намеками и выпадами и на сюжеты, основанные на внешне-политических вопросах (напр. „Sir van Olden Barnawelt" Massinger и Fletcher в 1619 г., или „Game of Chess" Middleton в 1924 г.). Интересно, что такие пьесы идут главным образом в театрах Бэрбеджей (обе вышеуказанные пьесы шли в „Глобусе"). Последнее обстоятельство подтверждает наше положение о том, что во втором, а особенно в третьем десятилетии XVII в. такие театры, как, например, „Глобус", меняют свою физиономию и что репертуар их приобретает уже более узкую классовую окраску, причиной чего было изменение состава театральной аудитории.

162) Такова, например, знаменитая „война театров" — вернее драматургов, — имевшая место в период между 1598 и 1602 г.г. Главные два противника — Марстон и Бен Джонсон, к ним примкнул затем и Деккер. Начало ее — сатирические намеки на Джонсона в поэме Марстона „Бич подлости" („Scourge of Villainy", 1598 г.). Вскоре борьба перенесена на сцену, в результате чего явился ряд пьес двух противников (Джонсона: „Case is altered" — 1598 г., „Every Man out of his humour"—1599 г., „Cynthia's Revels"—1600 г., „Poetaster"—

1601 г., — все, за исключением второй, исполнены детской труппой; Марстона: „Histriomastix“ — анонимная, но с его участием — 1599 г., „Jack Drum's Entertainment“ — 1600 г., — исполнены детской труппой; Деккера: „Satiromastix“ — 1602 г. — исполнена, вероятно, труппой детей собора св. Павла и одновременно труппой Бэрбеджа в „Глобусе“).

163) См. прилож. 25 — выдержка из дневника Philip Julius, герцога Штеттин-Померании, описывающая характер спектакля детской труппы.

164) Пример — сатирическая комедия Бьюмонта и Флетчера „Рыцарь Горящего Пестика“, представленная на сцене частного театра „Уайтфрайарс“, пародирующая пьесы репертуара публичного театра.

165) К 1598 г. относится первое столкновение Елизаветы с парламентом (см. гл. I).

166) Заслуживает внимания то обстоятельство, что „Гамлет“ Шекспира, являющийся переделкой старой пьесы (частично вероятно утраченной пьесы Кида того же названия), появляется тотчас же вслед за возобновленной и подновленной Джонсоном „Испанской трагедии“ Кида на сцене театра Хенсло. Появление „Гамлета“ таким образом должно быть объяснено прежде всего соображениями конкурренции: труппа Бэрбеджа ищет для себя столь же выгодной пьесы, как „Испанская трагедия“ для труппы Хенсло. Не случайно, что и Шекспир для этой пьесы вероятно пользуется старой пьесой того же автора, который был создателем популярной „Испанской трагедии“.

167) Интересный пример в этом отношении представляет Бен Джонсон, сперва мало популярный на сцене публичного театра, где его комедии характеров имеют мало успеха пред публикой, воспринимающей спектакль как роман и интересующейся в нем лишь перипетиями, а не характеристикой героев. Позже он оказывается победителем именно потому, что к этому времени он имеет уже пред собой другого зрителя. А так как с начала XVII в. он уже автор большинства „масок“, идущих при дворе, и пользуется уже покровительством короля, словом становится литературно-придворным драматургом, то и его драматургия и попытки реформировать драму по классическому образцу находят созвучного зрителя. К тому же в это время он выступает преимущественно в частном театре или в театрах Бэрбеджа.

168) Обычно считается, что труппа Бэрбеджа — с момента занятия ею Блэкфрайарского театра в 1609 г. — давала здесь

спектакли в зимнее время, в своем же публичном театре „Глобус“ — летом. Вряд ли такое мнение может считаться категоричным. Почему спектакли не могли иногда даваться и одновременно в обоих этих театрах, что было вдвойне доходнее для предприятия?

169) Принц Отто Гессен-Кассельский, посетивший Лондон в 1611 г., говорит следующее: „В Лондоне имеется семь театров, где ежедневно — кроме воскресений — даются комедии. Наиболее важным из этих театров является „Глобус“, который находится за рекой. Театр, в котором играют дети, находится по эту сторону реки. Играют здесь с трех часов, но только от Михайлова дня до Пасхи. Вход сюда стоит только пол-шиллинга (около 25 коп.), но в других местах по крайней мере пол-кроны (примерно 1 р. 25 к.). Труппа играет здесь при искусственном освещении и является лучшей в Лондоне (цитир. у Chambers, „Eliz. Stage“, II, 369).

Принц Отто имеет в виду здесь очевидно Уайтфрайарский театр, так как в 1611 г. это был единственный театр, где играли дети („труппа для увеселения королевы“).

170) В одном сборнике пьес (XVI — XVII в.в.), предназначенном для исполнения труппой детей при соборе св. Павла, имеется „заметка“, обращенная к заправиле этой труппы (a note to the Master of Children of Powles), где говорится, что „если некоторые из содержащихся в этом томе пасторалей и комедий по своей длительности перейдут за время ужина (так как дети не должны начинать спектакля ранее 4 ч., после молитвы, а ворота собора закрываются в 6 ч.), то тогда в подходящий момент и в подходящем месте выкиньте некоторые песни и сократите концерт, так как я думаю, что эти пьесы несколько длинны для этого театра“... (цитир. у Collier, „Hist. of Engl. Dram. Poetry and Annals of the Stage“, 1879 г., III, 180 — 181, прим. 2).

О начале спектаклей см. также прим. 169 и выдержки из „Gull's Hornbook“ Деккера в прилож. 28.

171) См. „Gull's Hornbook“ Деккера — прилож. 28. Шекспир в прологах к „Ромео и Джульете“ и „Генриху VIII“ говорит о двухчасовой длительности спектаклей.

172) Так порой бывало в 20 — 30 годах XVII в. в театре „Кокпит-Феникс“, где иногда давались закрытые спектакли для придворных кругов.

173) См. „Gull's Hornbook“ Деккера — прилож. 28. В сочинении Lambard, „Prambulations of Kent“ (1596 г.), го-

ворится: „Те, кто приходит в „Пэрис-Гарден“, „Белль Сэведж“ или „Театр“, чтобы посмотреть травли медведей, пьесы или фехтованье, могут получить это приятное зрелище не иначе, как заплатив сперва один пенни при входе в театр, другой — при входе на сценическую площадку и третий — за право спокойно сидеть“ (цитир. у Collier, „Hist. of Engl. Dram. Poetry and Annals of the Stage“, 1879 г., III, 82—83).

174) См. например „Gull's Hornbook“ Деккера — приложение 28. Надо помнить, что покупная способность денег в то время была примерно раз в пять больше чем в настоящее время.

175) См. выше, прим. 173.

176) В „Art and Nightingale“ Т. М. (1604 г.) говорится о „выскочках, сидящих на галлереях с ценой в один пенни и зевающих на актеров“ (цитир. у Collier, „Hist. of En. Dram. Poetry and Annals of the Stage“, 1879 г., III, 150). См. также „Gull's Hornbook“ Деккера - прилож. 28.

В введении к комедии „Варфоломеевская ярмарка“ Бен Джонсон говорит о 6, 12 и 18-пенсовых местах и о местах в два шиллинга и в полкроны; но надо помнить, что слова его относятся к первому представлению пьесы, когда цены всегда повышались. О ложах в полкроны говорит также Флетчер в пьесе „Wit without money“, поставленной в „Кокпит-Фениксе“ около 1620 г. (см. Collier, „Hist. of En. Dr. P.“, 1879 г., III, 147, прим. 1).

177) См. „Gull's Hornbook“ Деккера — прилож. 28.

В пьесе „The Roaring Girl“ Деккера и Миддльтона (1611 г.; пьеса шла в „Фортуне“) говорится даже о 12-пенсовых табуретах на сценической площадке; очевидно это обычное повышение цен вдвое на первом представлении.

178) В введении к „Michaelmas Term“ Миддльтона говорится о 6-пенсовой плате в течение всего года в зале при соборе св. Павла (см. Collier, „Hist. of Engl. Dr. P.“, III, 150). У Шерли в пьесе „Examples“ (1637 г.) упоминается такая же (т. е. 6 пенсов) плата за вход в „Кокпит-Феникс“. Но повидимому входная плата в частных театрах бывала и ниже. В памфлете Лили против мартинистов „Pap with a Hatchet“ (около 1590 г.) говорится, что видеть пьесу в зале при соборе св. Павла можно за четыре пенса, а в „Театре“ — за два. (см. Collier, „History of En. Dram. Poetry and Annals of the Stage“, 1879 г., I, 267).

179) Chambers („Eliz. Stage“, II, 522) высказывает предположение о том, что в частных театрах—в отличие от практи-

ковавшегося в публичных театрах сбора денег с посетителей при входе в театр — плата за места могла взиматься вперед. В последнем случае здесь должно было существовать что то вроде билетов. Что такие случаи иногда имели место, мы знаем по тому примеру, что когда в 1612 г. Уайтфрайарский театр был снят подмастерьями, устроившими здесь любительский спектакль, вход сюда был по билетам. Правда — это был спектакль любителей, тем не менее мы видим, что такие случаи все же бывали. См. прилож. 26.

180) Fennor („Counter's Commonwealth", 1617) говорит: „Всякий садился без разбора (without respecting of persons), так как тот, кто пришел первым, первым и садился, как это делают те, кто приходит смотреть представление пьесы" (цитир. у Collier, „Hist. of En. Dram. Poetry and Annals of the Stage", 1879 г., III, 145).

181) Например, у Бен Джонсона, „Devil is an Ass", или у Бьюмонта и Флетчера, „Woman Hater", — русский перевод см. в прилож. 27, А и Б.

182) Деккер, „Gull's Hornbook" — см. прилож. 28.

183) См. Бен Джонсон, пролог к комедии „Cynthia's Revels".

184) Джон Дэвис (John Davis) в эпиграмме на театр. Приведено у Traill, „Social England", III, 569.

185) См. например „Actors' remonstrance" (напечатан у Hazlitt, „Engl. Drama and Stage") — выдержка в русском переводе в прилож. 29, В.

186) Например „Third blast of retreat from plays and theatres..." 1580 г. (Hazlitt, „Engl. Dr. and Stage", 97—154); выдержка в русском переводе в прилож. 30.

187) См. прилож. 31 — рассказ об одном таком случае приведенный у Collier, „Hist. of En. Dram. Poetry and Annals of the Stage", 1879 г., III, 219—220.

188) „Я вспомнил, что один из них был известный карманник (cut-purse), из числа тех, которых мы привязываем к столбу на сценической площадке, на показ всем, когда во время спектакля они занимаются воровством" (Kemp, „Nine days Wonder" 1600 г. — цитир. у Chambers, „Eliz. Stage", II, 545, прим. 3 и у Collier, „Hist. of En. Dr. P.", 1879 г., III, 219).

189) Например у Edmund Gayton, „Festivous Notes upon Don Quixote", 1654 г. (цитиров. у Murch в изд. комедии „Knight of the Burning Pestle", введение, стр. CVI); русский перевод см. прилож. 32.

190) См. например пролог к ком. „Рыцарь Горящего Пестика“ Бьюмонта и Флетчера (1610 г.). Хотя сатирический характер этой комедии заставляет подозревать здесь некоторую утрировку, тем не менее надо думать, что все же такой факт не является вымыслом автора и что подобные случаи бывали. Указание на то же мы встречаем и у Gayton'а — см. прилож. 32.

191) Chambers („Eliz. Stage“, II, 532, прим. 5, и 533, прим. 1) приводит ряд примеров из пьес и памфлетов, из коих можно видеть, что между посетителями верхней галлереи и партера разницы почти не существовало.

192) См. например комедию Марстона „Jack Drum's Entertainment“, исполненную детской труппой в 1600 г. в зале при соборе св. Павла. Один из персонажей этой комедии говорит, что ему нравится публика этого театра и что здесь „не будешь задыхаться от запаха чеснока и не замараешься о вымазанную дрожжами куртку пивовара“ (цитир. у Adams, „Shak. playhouses“, 115).

193) Шерли в комедии „The Changes“ 1632 г. говорит, что „многие джентльмены теперь уже не удовлетворяются джигом“. „Никаких поразительных зрелищ, никаких резких прыжков... ни стрельбы в цель здесь не будет“, — говорит он же в пьесе „Doubtful Heir“, 1640 г. Первая пьеса шла в театре „Солисбэри Коурт“, где в 1632 г. играла взрослая труппа (принца Карла), вторая — в Блэкфрайарском и „Глобусе“ и, следовательно, в исполнении взрослой труппы Бэрбеджа. Оба приведенные примера подтверждают наше мнение, что во второй половине периода, — когда в частных театрах играют уже взрослые труппы, — отношение к ним меняется. Самый факт попадания взрослых профессиональных трупп в частные театры как бы уже возвышает эти труппы и в глазах высших кругов общества, и в глазах драматургов, примыкающих к этим кругам, а вместе с тем меняется и отношение к ним. В 1596 г. такое отношение еще было невозможно (случай с труппой Джемса Бэрбеджа в Блэкфрайарском театре).

194) У Collier („Hist. of En. Dram. Poetry and Annals of the Stage“, 1879 г., I, 330) приведено несколько строк одной песенки времени Якова I, характеризующих публику „Красного Быка“. В прозаическом русском переводе они звучат так: „«Красный Бык» наполняется главным образом торговцами скота, носильщиками и возчиками, честные девушки избегают сидеть на скамьях этого театра и не станут показывать там свои подвязки“.

В „Historia Histrionica" (Dodsley, „Coll. of old Engl. plays", переизд. Hazlitt, XV, 406—407), при перечислении разных театров до-революционного периода, говорится, что „Фортуна" и „Красный Бык" посещались главным образом горожанами и публикой низшего сорта. Это относится к последним годам перед революцией. Под горожанами разумеется, конечно, не крупная буржуазия, а средние слои городского населения. Не надо забывать, что появление „Historia Histrionica" относится уже к последним годам XVII в. и что, следовательно, отношение ее автора к пред-революционному периоду в целом было уже несколько иным.

195) Письмо Джона Джиля в русском переводе полностью приведено у Мюллера, „Драма и театр эпохи Шекспира", стр. 87.

196) Имеется очень много указаний на то, что в театрах продавались всякие сласти, пиво, табак и т. п. Из целого ряда примеров укажем хотя бы на комедию „Рыцарь Горящего Пестика", где (акт III) жена горожанина, сидящая среди публики, пьет пиво, которое по ее просьбе приносит ей муж. См. также описание травли Hentzner'а — прилож. 19, В. В описании пожара в театре „Глобус" (1613 г.), в письме сэра Генри Уоттона рассказывается, что во время пожара не было человеческих жертв, лишь на одном из посетителей партера загорелись штаны, но он тут же залил огонь бутылкой эля (письмо см. Adams, „Shak. playhouses", 252). О табаке см. например „Рыцарь Горящего Пестика" — акт I, „Cynthia's Revels" Бен Джонсона — введение, „Gull's Hornbook" Деккера (приложение 28). Куренье в театре поразило немца Hentzner'а — см. прилож. 19, В.

197) William Fennor в предисловии к „Descriptions or a true relation of certain and divers speeches, spoken before the King and Queen's most excellent Majesties" (1616 г.) говорит, что он посвящает эту книгу „читателям-джентльменам", которые могут почитать ее до начала спектакля (Drake, „Shak. and his times", 450).

198) См. например введение к пьесе „What you will" Марстона, где говорится, что храп и мяуканье — самые опасные из посетителей театра. Выступавшая в Блэкфрайарсе в 1629 г. французская труппа, в составе коей были женщины, была освистана английской аудиторией и должна была прекратить спектакли (см. Adams, „Dramatic Records of Sir Henry Herbert...", 59).

199) „Нам дает смелость то, что мы представляем наши труды пред джентльменами, которые — если внутренне и останутся недовольны — не станут открыто позорить нас свистом". (Лили, пролог к пьесе „Midas", представленной в зале при соборе св. Павла в 1589 г. — цитир. у Adams, „Shak. playhouses", 112 — 113).

200) Примеры обвинений, предъявляемых театрам со стороны городских властей и пуритан — в выдержках в русском переводе — см. прилож. 33, А, Б, В и Г.

201) См. прилож. 29, А и В.

202) Вот несколько примеров беспорядков и скандалов в театрах и около них: 12 апреля 1580 г. Лорд-Мэр Николас Удроф пишет лорду канцлеру Томасу Бромлею о больших беспорядках, происшедших в „Театре", указывая, что театры являются обычным местом ссор, склок и драк, что они развращающе действуют „на горожан и их семьи, заботиться о которых составляет мою обязанность", что театры мешают молитве в храме и что они являются распространителями эпидемий. Лорд-Мэр просит о полном воспрещении спектаклей и закрытии театров, как в „изъятиях", так и в самом городе. (Chambers, „Eliz. St.", IV, 279). 18 июня 1584 г. судья (recorder) Вильям Флитвуд пишет казначею лорду Бэрлею о том, что около „Театра" и „Куртины" произошла драка между одним подмастерьем и неким Чальсом, именующим себя джентльмэном. В драке приняло участие много народа, среди коего было очень много подмастерьев, считавших себя оскорбленными выходкой Чальса; драка на другой день приняла характер бунта, при чем подмастерья готовили погром, с целью освободить своих арестованных накануне товарищей. Чрез несколько дней у входа в „Театр" произошел новый скандал, начатый неким Броуном, „мошенником, вором и конокрадом", при чем в драке опять таки участвовали подмастерья и вообще большое число присутствующих (там же, 297 — 298). 12 июня 1592 г. Лорд-Мэр Вильям Уэбб шлет лорду Бэрлею письмо о беспорядках в Соутворке, где участвовали „служилые люди суконщиков" и другие, которые, задумав совершить бунтовское выступление, назначили театр местом сборища (там же, стр. 310). 13 сентября 1595 г. в обращении Лорд-Мэра и старейшин к Городскому Совету Общин указывается, что театр является причиной всех „беспорядков и скверного поведения, которое с недавних пор замечается среди молодежи всякого положения", возмущений и попыток к бунту, имевших место среди подмастерьев, что этому способствует то

обстоятельство, что именно в театрах собираются всякие преступные элементы, „бесхозяйственные люди“ и бродяги, откуда и идет развращающее влияние театра на молодежь (там же, стр. 318). Таких примеров можно было бы привести еще больше. Все они сводятся к одному и тому же: вся театральная обстановка действует развращающе на посетителей театров, а потому театры и есть главная причина всех зол.

203) H. Chettle, „Kind Heart's Dream“ (1592) — цитир. у Chambers, „Eliz. Stage“, IV, 244.

204) „Так как в этот день не было спектаклей, во всем городе было спокойно“ (из письма неизвестного автора, цитир. у Halliwell-Phillips, „Outlines of the Life of Shak.“, 402).

205) Некоторое представление о внешнем виде придворного зала можно иметь по дошедшему до нас плану зала и сценической площадки при постановке пасторали „Флоримена“ работы Иниго Джонса в 1635 г., а отчасти из плана зрительного зала „Кокпит при Дворе“, его же работы (см. рис. 2 и 9).

206) Сатирическое описание спектакля при дворе Якова I в июле 1606 г. у John Harrington'a — см. прилож. 34.

207) См. выдержку из одного письма от 5 января 1605 г., приведенную у Reyher, „Les Masques Anglais“, 42, прим. 3.

203) Описание Де-Витта — см. гл. III. Fynes Moryson в своем „Itinerary“ (ок. 1605 — 17 г.) говорит, что лондонские театры замечательны своей вместимостью и что вместимость эта равняется нескольким тысячам (цитир. у Chambers, „Eliz. Stage“, II, 368).

209) См. Ordish „Early London Theatres“, 269.

210) Расчет сделан Wheatley (см. Chambers, „Eliz. Stage“, II, 526).

211) См. например, „Гамлет“, акт II, сцена с актерами.

212) Так, например, в 1613 г. Хенсло договорился с Россетером об объединении в одно предприятие труппы леди Елизаветы и детской труппы Россетера, игравшей в это время в Уайтфрайарском театре (труппа для увеселения королевы), с тем, чтобы эти труппы играли в двух театрах: в публичном „Лебедь“ и частном „Уайтфрайарс“. Однако уже в следующем году это соглашение распалось.



ПРИЛОЖЕНИЯ

1

ОТНОШЕНИЕ ЛОНДОНСКОЙ ТОЛПЫ К ИНОСТРАНЦАМ

„Ремесленники и торговцы, которые как нибудь узнают в вас иностранца, начинают насмехаться, вышучивать и ругать вас, именуя вас на своем языке собакой, изменником и „иностранцем“, что у них считается наиболее оскорбительным прозвищем, дающим право причинять этому человеку всякое зло, будь он стар или молод, горожанин или солдат, дворянин или знатный человек. Горе вам, если по несчастной случайности вы заденете одного из них или схватитесь рукой за оружие! В один миг вы окажетесь окруженным толпой во всю улицу: толпа быстро наскочит на вас, словно она выросла из зубов, посеянных Язоном. Кажется, будто они появляются из земли, но на самом деле они выходят из своих лавок и обнаруживают пред вами блестящее зрелище палок, шестов, алебард, бердышей и ржавых вил. Все эти предметы, полученные ими от хозяев для дельного употребления, у них всегда наготове для подобных случаев. Вы увидите, как они наступают на вас с мужицкой яростью, не глядя на то, где, как, почему и на кого они нападают, не думая даже друг о друге. Все они стремятся дать выход врожденной ненависти к иностранцам“.

(По описанию Джордано Бруно, посетившего Лондон в 1584 г. — цитир. у Alden, „Shakespeare“, стр. 27 - 28.)

2

БЕСЧИНСТВА ПОДМАСТЕРЬЕВ, ОКОНЧИВШИЕСЯ РАЗГРОМОМ ТЕАТРА „КОКПИТ“ (ФЕНИКС) В 1617 Г.

А. „Во вторник на первой неделе великого поста, 4 марта, толпа беспорядочных людей разного сорта, среди коей было очень много мальчиков и парней, собралась в Линкольнс-Инн-

Фильдс, где в буйном разгуле сокрушила стены и перебила окна многих лавок со съестными припасами и разгромила все те здания, которые считала публичными домами. В тот же день толпа эта разгромила и новый театр и причинила также много вреда в разных других местах".

(Из Stowe „Annales" по продолж. Howes, 1631 г. — цитир. у Adams, „Shak. playh.", стр. 352.)

Б. „Вам, конечно, не безызвестно, что вчера имели место буйные выступления в разных местах близ центра города, участниками коих были беспорядочные и беспокойные элементы, подмастерья и др., особенно в Линкольнс-Инн-Фильдс и Дрюри-Лэн, где, — во время попытки снести здание театра, принадлежащее труппе актеров ее величества, — несколько человек было убито, а другие ранены и изувечены. По нашим заслуживающим доверия сведениям численность толпы доходила до нескольких тысяч".

(Письмо Тайного Совета к Лорд-Мэру от 5 марта 1617 г. — цитир. там же, стр. 353.)

3

А. ОПИСАНИЕ „БАНКЕТНОГО ДОМА", ВОЗДВИГНУТОГО В 1581 г.

„В этом году, к приезду в Англию представителей Франции по приказанию ее величества 6 и 20 марта утром (то была пасха) начата постройка Банкетного дома, в юго-западной стороне дворца ее величества в Уайтголле. Он сделан в форме длинного прямоугольника с общим протяжением сторон его в 332 фута. 30 подстропок, сделанных из больших мачт, по 40 футов длины каждая, подымаются вверх; расстояние между ними в 10 футов и более. Стены этого здания покрыты холстом и снаружи искусно расписаны очень похоже на камень. В этом здании имеется 292 источника света из стекла. Внутри здания, по сторонам его, сделано 10 ступеней, на которых может стоять публика. Наверху же здания на холсте очень искусно изображены плющ и гирлянды с подвесами из ивовых прутьев, разукрашенных лавровыми листьями и неведомыми цветами, по которым рассыпаны золотые блестки. Все разукрашено висящими гирляндами из плюща с разными плодами,

вроде гранатов, апельсинов, тыкв, винограда, огурцов, моркови и т. п., усыпанными золотыми блестками и очень красиво развешанными. Между этими гирляндами из плюща и лавра помещены куски холста, весьма искусно расписанные под облака со звездами, солнце с лучами и разного рода королевскими гербами, богато позолоченными. Над этим зданием работало до 375 рабочих разных специальностей. С двумя из них случились несчастия: один сломал ногу и другой тоже. Это здание построено в три недели и три дня и было закончено 18 апреля. Оно стоило 1744 фунта 19 шиллингов с лишним, как мне достоверно известно от уважаемого Томаса Грэва, надзирателя за работами ее величества...“

(Из Holinshed „Chronicles of England...“, 1587 г. — цитир. у Adams, „Shak. playh.“, стр 385 — 87.)

Б. ОПИСАНИЕ „БАНКЕТНОГО ЗАЛА“ ПРИ ЯКОВЕ I ВО ВРЕМЯ СПЕКТАКЛЯ МАСКИ 6 ЯНВАРЯ 1618 г.

„Под театр был приспособлен большой зал, с ложами кругом, со сценической площадкой на одном его конце и с креслом короля под большим балдахином пред нею. Вблизи от короля были расположены места для иностранных послов... Ожидая выхода короля, мы развлекали себя, любуясь украшениями и декорировкой здания с его двумя рядами колонн, один над другим; их расстояние от стены равнялось ширине прохода. Второй ряд колонн поддерживался дорическими подпорками, а над ними поднимались ионические колонны, поддерживавшие потолок. Все было сделано из дерева, даже и стропила; они были резные и вызолочены с большим искусством. С потолка зала спускались рельефные гирлянды и ангелы и два ряда источников света. Сборище было очень большое, ибо хотя и было объявлено, что допускаются лишь особо приглашенные, тем не менее каждая ложа была заполнена знатными и богато разодетыми дамами по рангу, числом свыше 600... При входе публики в зал трубы и рожки, числом от 15—20, начали очень хорошо наигрывать что то вроде речитатива. Когда король занял свое место под балдахином один (так как королева отсутствовала по причине нездоровья), он предложил послам сесть на стулья внизу его трона, придворная же знать и юристы сели на скамьи. Затем Лорд-камергер очистил путь и посре-

дине зала оказалось обширное пространство, покрытое сукном. В тот же момент упал большой занавес, разрисованный под покрывало, из золоченой материи с широкой бахрамой. За ним оказался холст, раскрашенный синей краской и усыпанный золотыми звездами..."

(Из описания Orazio Busino, члена посольства Венеции при английском дворе, — цитир. у Chambers, „Eliz. St.", т. I, стр. 202, прим. 5.)

4

ЛОНДОНСКИЕ ТЕАТРЫ В 1585 г.

„Комедии даются ежедневно. Особенно весело смотреть, когда играют актеры королевы, хотя досадно для иностранца, не знающего языка и ничего не понимающего. Есть там несколько особых театральных зданий, устроенных так, что в них имеются три галлереи одна над другой, так как сюда всегда стекается большое количество публики, чтобы посмотреть представление. Вполне возможно, что сбор достигает 10—12 фунтов за спектакль, особенно, когда играется что нибудь новое, что до сих пор не ставилось, и когда цены удваиваются. Это бывает почти ежедневно, и хотя представления по пятницам и субботам запрещены, правило это не соблюдается".

(По описанию Ульмского купца Самуила Кихеля, находившегося в Лондоне в сентябре-ноябре 1585 г. — цитир. у Chambers, „Eliz. Stage", т. II, стр. 358.)

5

РАЗМЕРЫ ЧАСТНЫХ ТЕАТРОВ ЛОНДОНА

„Трумэн. «Блэкфрайарс», «Кокпит» и «Солисбэри Коурт» назывались частными театрами и были гораздо меньше тех, которые мы видим теперь. «Кокпит» стоял еще и при реставрации и труппа Родса играла там некоторое время.

Лоуит. Я видел этот театр.

Трумэн. Тогда, собственно говоря, ты видел и оба другие, так как все они были выстроены почти совсем одинаково и по форме, и по размерам".

(Из памфлета „Historia Histrionica", написанного в диалогической форме и появившегося в печати около 1699 г. — напечат. в „Collection of Old Engl. Plays" Dodsley-Hazlitt, т. XV, стр. 408.)

6

ТЕАТРЫ — ОЧАГИ БЕСПОРЯДКОВ, ИСТОЧНИКИ РАЗОРЕНИЯ ГРАЖДАН И РАЗВРАЩЕНИЯ И СОВРАЩЕНИЯ ЮНОШЕСТВА С ПУТИ ИСТИННОГО

„До сих пор разные большие непорядки и неудобства в нашем городе являлись результатом необычайного стечения масс народа, — особенно юношества, — на стектакли. Здесь бывают ссоры, драки и распущенность в больших гостиницах, где имеются комнаты и тайные места, прилегающие к театрам и галлереям; здесь завлекают и обольщают девушек, особеино сирот и несовершеннолетних детей добрых граждан..., публично произносятся нечестивые и бесстыдные речи и производятся нечестивые деяния, отвлекающие поддаиных ее королевского величества от церковных служб в воскресеиье и праздничные дни, в каковые дни такие спектакли главным образом и имеют место; непроизводительная трата деиег бедняков, воровство разного рода, путем срезания кошельков..., совращение юношества и другие чудовищные вещи; а кроме того, случаются и убийства и увечья подданных королевы, происходящие как от разрушения скамеек амфитеатра, площадок и самого здания, так и от употреблеиия во время спектакля машин, оружия и пороха“.

(Указ Городского Совета Общин Лондона от 6 декабря 1574 г. — привед. у Chambers, „Eliz. St.“, т. IV стр. 273 — 74.)

7

ДОПУСТИМОСТЬ НЕКОТОРЫХ ПЬЕС И РЕАБИЛИТАЦИЯ НЕКОТОРЫХ АКТЕРОВ (ПО МНЕНИЮ ПРОТИВНИКА ТЕАТРОВ ГОССОНА)

„Я не говорю, будто бы все, кто принадлежит к актерской профессии, себя опозорили, так как хорошо известно, что иекоторые из актеров скромны, трезвы, честные отцы семейства и граждане, пользующиеся хорошей репутацией среди своих соседей по дому; но заносчивость их сотоварищей (здесь я разумею тех, кому они оказывают денежную помощь) делает

их повсюду притчей во языцех. И как некоторые актеры далеки от обвинений, так и некоторые из их пьес не заслуживают порицаний; их легко вспомнить, так как их быстро можно пересчитать".

(Из Gosson, „School of Abuse", — по изд. Arber, стр. 39—40.)

8

ТЕАТРЫ — МЕСТА РАЗВРАТА И НЕЧЕСТИЯ — ПРИВЛЕКАЮТ ТОЛПЫ НАРОДА

„Не являются ли они местом распространения безумств, безнравственности и не напоминают ли о языческом идолопоклонстве? Не поощряют ли они разврат и нечестие? Не пожирают ли они чистоту и невинность? Для убеждения в этом обратите внимание, как публика стремится толпами в «Театр» и «Куртину» ежедневно и ежечасно, днем и ночью, во всякое время, чтобы смотреть пьесы и интермедии там, где царят вольные жесты, распущенные речи, хохот и насмешки, поцелуи, объятия и нескромные взоры".

(Из Stubbes, „Anatomy of Abuses", 1583 г. — цитир. у Ordish, „Early London theatres", стр. 92.)

9

ДОПУСТИМОСТЬ ПОЯВЛЕНИЯ НЕКОТОРЫХ ПЬЕС В ПЕЧАТИ И НЕДОПУСТИМОСТЬ ИХ ПОСТАНОВОК НА СЦЕНЕ

„Чтение пьес с хорошим содержанием, попадающих в печать, может приносить пользу; но исполнение их на сцене не будет ли явным нарушением заповеди господней... Движение, речь, одеяние, ловкость, музыка — все это в отдельности дано богом и в самой своей природе не имеет чего нибудь вредного; но объединенные воедино на показ в спектакле всякие изобретения дьявола становятся чудовищными пред лицом бога и не могут быть терпимы среди христиан".

(Из Gosson, „Plays confuted in five actions", — цитир. в предислов. к „School of Abuse" Gosson'a в изд. Arber, стр. 11 — 12.)

10

А. РАЗВРАЩАЮЩАЯ РОЛЬ ТЕАТРОВ; ТЕАТРЫ — ДОМА СВИДАНИЙ И ПРОЧ.

„Я нахожу, что театр — это место сводничества. Я своими ушами слышал, как честных женщин завлекали здесь чудовищными речами. Мне приходилось видеть, как два негодяя одновременно обхаживали одну честную жену, от чего произошла большая ссора, доставившая беспокойство многим. Здесь слуги, как это ясно доказано, сговариваются обворовывать своих хозяев, чтобы удовлетворять желания своих любовниц; здесь сговариваются с замужними женщинами о том, как их похитить от мужей..."

(Из „Third blast on retreat from plays and theatres", 1580 г. — напечат. у Hazlitt „Engl. Drama and Stage...", стр. 125 — 126.)

Б. ТЕАТРЫ НАРУШАЮТ СВЯТОСТЬ ВОСКРЕСНОГО ДНЯ

„В пьесах профанируется святость воскресных дней; они отвлекают людей от проповеди слова божия в театры и на нечестивые сборища, ведут к безделию, к расточительности, к разврату, к безумству, пьянству и т. п.; но что еще хуже — ими кормится много праздного народа, который ничего не делает и только забавляется и ротозейничает, пользуясь тем, что другие зарабатывают в поте лица, подобно трутням, пожирающим сладкий мед трудолюбивых бедняжек-пчел...

...Некоторые проводят воскресный день (в большей его части) на безнравственных спектаклях".

(Из Stubbes, „Anatomy of Abuses", 1583 г. — привед. у Chambers, „Eliz. St.", т. IV, стр. 222.)

В. ТЕАТРЫ СПОСОБСТВУЮТ РАЗОРЕНИЮ И НАРУШЕНИЮ ДИСЦИПЛИНЫ

„Театры являются местом встреч всех праздношатающихся и не имеющих хозяев лиц, слоняющихся по городу, воров, конокрадов, развратников, обманщиков, мошенников, изменников и т. п.; они собираются и совершают сделки, бьются

об заклад, вызывая гнев божий и доставляя беспокойство и причиняя вред подданным ее величества как в городе, так и в его окрестностях, которые не могут быть очищены от этих безбожников, пока властями допускается существование таких мест развлечения. Я не стану беспокоить вашу милость дальнейшими описаниями того, как все это совращает с пути истинного наших подмастерьев и слуг и побуждает их обманывать своих хозяев, чтобы иметь возможность продолжать свои пустые траты, вызываемые общением с той злой и буйной компанией, в которую они попадают на этих сборищах. Все это очень мешает торговле и купцам, проживающим в городе. Всякого рода люди отвлекаются театром от церковной проповеди и других христианских обязанностей. Так нарушается слово божие и профанируется божественная религия, установленная в нашем государстве...“

(Из письма Лорд-Мэра к Лорду-Казначею Бэрлею от 3 ноября 1594 г.— привед. у Chambers, „Eliz. St.“, т. IV, стр. 317.)

11

А. ТЕАТРЫ — ПОЛЕЗНОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ

„Есть много людей, которые пригодны только для войны. Эти люди должны, однако, иметь что нибудь, что бы их заняло. Для этой цели очень необходимы пьесы, как бы ни восставали против этого некоторые тупые критики (неглубоко плавающие в тайнах государственного управления). Время после полудня — самое праздное время дня; в это время люди, которые ни от кого не зависят (как например джентльмэны из придворных кругов, юридических школ и большинство капитанов и солдат Лондона), всецело отдают себя удовольствиям. Это приятное препровождение времени уходит у них (насколько благоразумно — это вопрос другой) на игру в карты, погоню за женщинами легкого поведения, выпивку или посещение театров. Так как от этих четырех крайностей никакие силы вселенной не могут их удержать и хоть одну из них они непременно должны выбрать, не лучше ли чтобы они стремились к последнему, т. е. к посещению театров?“

(Из Nashe, „Pierce Pennyless, his supplcation to the devil“ — цитир. у Chambers“, Eliz St.“, т. IV, стр. 238)

Б. ОБЪЯСНЕНИЕ ДРАМАТУРГА НЭША, ПОЧЕМУ НЕКОТОРЫЕ ВОССТАЮТ ПРОТИВ ПОСЕЩЕНИЯ ТЕАТРОВ

„Что касается того, будто спектакли мешают торговле и торговцам в Лондоне, то этот довод выставляется виноторговцами, женами пивоваров и торговцев съестными припасами, воображающими, что если бы не было спектаклей, то все их посетители каждый день купались бы в пиве у них в доме...“

(Оттуда же — цитир. там же, стр. 239.)

В. ПОЛЬЗА ОТ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЬЕС ДЛЯ НЕКОТОРЫХ ЗРИТЕЛЕЙ

„Пьесы сделали невежд более знающими, познакомили необразованных со многими славными историями, дали возможность ознакомиться с нашими английскими хрониками тем, кто не умеет читать. Найдется ли теперь настолько темный человек, чтобы он не мог поговорить о чем нибудь, достойном внимания даже со времени Вильгельма Завоевателя, — а то, пожалуй, и Брута, — и до наших дней? Если их использовать надлежащим образом (а с этой целью и таким методом только и пишутся пьесы), они научают подданных повиновению их королю, показывают народу безвременный конец тех, кто замышлял возмущение, бунты и беспорядки, выставляя пред ними благоденствие тех, кто жил в покорности, побуждают людей к верности и отвращают их от всяких изменнических и коварных замыслов“.

(Из Th. Heywood, „Apology for actors“, — цитир. у Symonds, „Shak. predecessors in the Engl. Drama“, стр. 388 — 89.)

Г. ПОЛЬЗА ОТ ТЕАТРА ДЛЯ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ РАЗНЫХ КРУГОВ ОБЩЕСТВА

„Куик. Оставим эти патетические восклицания и вспомним доброе время, когда мы разгуливали по улицам наподобие придворных.

Лайт. Да, хорошее сравнение! Именно как придворные! Ведь наши карманы были также пусты, как и у самого занос-

чивого из них... О, я могу показать тебе много неоспоримых доказательств, что мы очень нужны и удобны для всех. Во первых — для иностранцев нет лучшего развлечения, как посмотреть спектакль; горожанам театр доставляет пищу для ума; модникам театр нужен потому, что иначе они стали бы тратить деньги на пьянство и распутство; посмотреть же спектакль доставляет им большое удовольствие и радость. У ученых театр расширяет кругозор и обогащает их ум. Жен дворян он научает избегать праздности, а невежд обогащает знаниями".

(Из „The Stage-players complaint", анонимный памфлет, в диалогической форме, 1641 г. — привед. у Hazlitt, „Engl. Drama and Stage...", стр. 256—57.)

12

ПЕТИЦИЯ ОБИТАТЕЛЕЙ ОКРУГА БЛЭКФРАЙАРС ОТ НОЯБРЯ 1596 г. О ВОСПРЕЩЕНИИ ДЖЕМСУ БЭРБЕДЖУ ОТКРЫТЬ ТЕАТР В ЭТОМ ОКРУГЕ

„Высокоуважаемые лорды и члены уважаемого Тайного Совета ее величества! Обитатели округа Блэкфрайарс в Лондоне смиренно обращаются к вам, докладывая, что некто Бэрбедж недавно купил помещение в названном округе, ближайшим образом примыкающее к месту жительства высокопочтенного Лорда-камергера, лорда Хэнсдона, каковое помещение упомянутый Бэрбедж в настоящее время перестраивает, предполагая вскоре обратить его в общедоступный театр. Это обстоятельство причинит большие неудобства и беспокойство не только всем дворянам и джентльмэнам, обитающим здесь, но создаст неудобства и для всех вообще обитателей этого округа, как из-за большого скопления всякого рода бродячего и преступного элемента, который под видом посещения спектаклей будет являться сюда с разными злыми целями, так и из-за опасности распространения заразы, в случае если бог ниспошлет эпидемию, — как до сих пор бывало, — ибо этот район уже и так оказался очень населенным. Кроме того, театр этот находится столь близко от храма, что шум от барабанов и труб будет очень беспокоить и мешать как священникам, так и мирянам во время церковной службы и проповеди. Так как до сих пор в этом районе никогда не было

общедоступного театра, и так как ныне Лорд-Мэром запрещены всякие выступления актеров в городе, по причине больших неудобств и беспорядков, которыми они сопровождаются, актеры задумали теперь поместиться в «изъятиях». Поэтому не соблаговолите ли вы издать указ о том, чтобы это помещение было использовано для других целей и чтобы никакого театра не было разрешено иметь здесь. Ваши просители будут молиться о вашем благополучии, счастьи и долгой жизни. (Следуют подписи.)“

(Привед. у Chambers, „Eliz. St.“, т. IV, стр. 319 – 20.)

13

ВЫДЕРЖКА ИЗ „ACT FOR PUNISHMENT OF VAGABONDS AND FOR RELIEFOF THE POOR ANR IMPOTENT“, от 29 Июня 1572 г.

„§ 5 ... Все фехтовальщики, вожаки медведей, профессиональные актеры, исполнители интерлюдий и менестрели, не принадлежащие какому нибудь барону этого королевства или другому лицу благородного происхождения и высокого положения, (а также) все фокусники, разнощики, торговцы мелочным товаром, если они будут бродить повсюду, не имея разрешений по крайней мере от двух мировых судей ... будут считаться и приравниваться к мошенникам, бродягам и нищим“.

(Приведено у Chambers, „Eliz. St.“, т. IV, стр. 270.)

14

ВЫДЕРЖКА ИЗ ПЕТИЦИИ ОБИТАТЕЛЕЙ ОКРУГА БЛЭКФРАЙАРС ОТ ЯНВАРЯ 1619 Г. О ЗАКРЫТИИ ТЕАТРА В ЭТОМ ОКРУГЕ

(У Блэкфрайарского театра) „... ежедневно бывает такое стечение народа и такое множество карет (из коих много наемных, привозящих людей всякого рода), что порой все наши улицы не могут вместить их. Они так наводняют Людгэт, что это угрожает опасностью им самим друг от друга. Они

ломают ларьки, выбрасывают товары из лавок; местные же обитатели не могут попасть к себе домой, не могут донести до дома необходимые себе запасы — пиво, дрова, уголь или сено, — купцы и владельцы лавок не в состоянии торговать, прохожие лишены возможности добраться до спусков к реке без риска для своей жизни и для целости своих членов...

...Эти неудобства имеют место ежедневно зимой от 1 ч. дня и до 6 ч. вечера..."

(Цитир. у Adams, „Shak. playh.", стр. 226—27.)

15

ВЫДЕРЖКА ИЗ ПЕТИЦИИ ЖИТЕЛЕЙ БЛЭКФРАЙАРСА К ЕПИСКОПУ ЛОНДОНСКОМУ ЛАУДУ—1631 г.

„Причины и неудобства, заставляющие обитателей района Блэкфрайарс в Лондоне обратиться в покорных просителей перед вашей милостью об удалении театра из указанного района Блэкфрайарс:

1) Владельцы лавок в разных местах терпят большой урон, так как большой съезд на спектакли (особенно съезд карет) мешает им торговать своими товарами; их склады часто оказываются сокрушенными, а ларьки сломанными.

2) Стечение карет так велико, что местные жители после полудня не могут внести к себе в дом никаких запасов — пива, угля, дров или сена, — так как улицы очень тесны и узки.

3) Проход через Людгэт к реке загромождается и проходящая публика подвергается опасности; часто случаются ссоры и кровопролития; много беспорядочных элементов к ночи собирается туда под предлогом ожидания и оказания услуг посетителям спектакля.

4) Если случится пожар, нельзя будет соблюсти никакого порядка из-за беспорядочного скопления большого числа карет, так как невозможно будет быстро пробраться для того, чтобы тушить огонь...

5) Процессии крещения детей и похоронные процессии, обычно имеющие место после полудня, часто нарушаются и люди подвергаются опасности в этой части, являющейся самой значительной в приходе.

6) Лицам высокого происхождения и положения, обитающим в этом приходе, большое число карет мешает выходить

на улицу и входить в дом во время, что вредит их делам. Некоторые лица высокого положения уже выехали из своих домов, покинув их из-за этих неудобств, что послужило во вред и к ущербу для прихода.

7) Лордами Совета в прежнее время был издан указ, согласно коему в городе разрешалось существовать только двум театрам и то за городом — один в Бэнксайде, другой в Гольдинг-Лейне (в каковых театрах актеры еще играют все лето); это было подтверждено в письме Лордов к Лорд-Мэру. Во исполнение этого Лорд-Мэр и Совет Альдермэнов издали указ о том, что там играть допускается, а актеры дали обещание Лорду-главному судье соблюдать это, прося лишь дать некоторое время устроиться где-нибудь в другом месте".

(Привед. у Collier „Hist. of Engl. Dram. Poetry..." 1879 г., т. стр. 455 — 57.)

16

КАТАСТРОФА В ПЭРИС-ГАРДЕН 13 ЯНВАРЯ 1583 Г.

„Да будет известно вашей светлости (о чем — я думаю — вы уже слыхали) о большом несчастии в Пэрис-Гардене, где вчера, от падения подмостков, большое число народа частью убито на месте, частью искалечено и жестоко изувечено. В этом сказался перст бога, отмстившего за поругания воскресного дня, почему совесть побуждает меня просить вашу светлость издать приказ об исправлении такого поругания. В этих видах я имел сношение с некоторыми мировыми судьями этого графства, которые обнаружили с своей стороны полную готовность на это, но указывали на неполучение инструкций. Поэтому мы покорно взываем к вашей мудрости. Этим, кончаю беспокоить вашу светлость".

(Письмо Лорд-Мэра лорду Бэрлею от 14 января 1583 г. — привед. у Chambers, „Eliz. St.", т. IV, стр. 292.)

17

ТЕАТРЫ ОТВЛЕКАЮТ НАРОД ОТ ПОСЕЩЕНИЯ ХРАМОВ

А. „Наконец и все остальное, подтверждающее мои слова, показывает правильность этого. Ибо если окажется — как это

часто бывает — что в одно и то же время будет соблюдаться святость дня и разрешаться общедоступные спектакли, то я спрашиваю, куда будет стекаться больше народа — в жилище бога или в логовище, где даются спектакли? в храм или в театры? И что люди станут охотнее слушать — речи евангелистов или шутки актеров? Слово жизни или слово смерти? Слова Христа или слова шута в пьесе? Без сомнения, мы больше любим то, что мы предпочитаем. Если церковь и справляет какой нибудь праздник в тот день, когда имеет место губящее душу препровождение времени, то те люди, которые называют себя христианами, или вовсе не идут в церковь, или если они приходят туда, даже вовсе не думая о спектаклях, и слышат о том, что спектакли даются где то поблизости, они покидают церковь. Покидают храмы, чтобы бежать в театры; церковь пустует, а партер театра полон; мы оставляем причастие, чтобы насыщать свои похотливые глаза нечистым и развратным зрелищем... И опять скажу: эти алтари веселья должны быть вырваны с корнем..."

(Из „Second blast of retreat from plays and theatres", 1580 г. — напеч. у Hazlitt, „Engl. Drama and Stage...", стр. 109 — 110.)

Б. „Взгляните только на общедоступные спектакли в Лондоне, посмотрите, какие толпы стекаются на них и стремятся к ним; взгляните на эти роскошные дома-театры, на этот памятник расточительности и безумства Лондона. Как я слышал — они теперь закрыты из-за чумы. Мне очень нравится такое отношение к ним, если оно сохранится. Ведь причина чумы есть грех, если вы как следует вникните в это; причина же греха кроется в спектаклях; поэтому спектакли являются причиной чумы".

(Проповедь пуританина Thomas White 3 ноября 1577 г. во время чумной эпидемии — цитир. у Chambers, „Eliz. St.", т. IV, стр. 197.)

В. „Не плачевно ли, что после столь многих проповедей слова божия среди нас еще может существовать столь великая скверна? что театры оказываются полными, а церкви пустуют? что улицы наводнены народом, а места благочестивых упражнений остаются покинутыми?.. Нет такого игорного притона или аллеи для игр, петушиной ямы или театра, которые бы пустовали. Эти флаги, бросающие вызов богу, и трубные звуки, собирающие такую толпу, скорее могут наполнить народом подобные места, чем проповедь святого слова божия в состоянии наполнить храмы. Ничто не может остановить

народ от этого: ни страх опасности, ни потеря времени, ни порча нравов, ни зараза, ни денежные расходы, ни подозрения, бросаемые на честь ..."

(Из „Godly exhortation, by occasion of the late judgement of God..." John Field, 1583 г. — напеч. у Chambers, „Eliz. St.", т. IV, стр. 219.)

18

А. ОПИСАНИЕ МАЙСКОГО ПРАЗДНИКА

„В мае месяце жители Лондона всех состояний, в каждом приходе, а иногда и по два-три прихода вместе, празднуют свои маевки. Они берут разукрашенное майское дерево, хороших стрелков из лука, танцоров морриса и т. п. и в разных затеях проводят весь день; к вечеру устраивают спектакли и жгут костры на улицах ..."

(Из Stowe, „Survey of London", 1603 г. — по изд. „Everyman's Library", стр. 90.)

Б. ОПИСАНИЕ МАЙСКОГО ПРАЗДНИКА

„В день 1-го мая — обычно называемый «майским днем» — юная часть населения обоего пола обычно подымается вскоре после полуночи и отправляется в какой нибудь лес по соседству, с музыкой и под звуки рогов; там они наламывают ветки с деревьев, украшают их букетами и цветами. После этого они возвращаются со своей добычей домой около восхода солнца и убирают своей цветочной добычей двери и окна. Значительная часть дня проходит в танцах вокруг высокого столба, называемого майским деревом".

(Из Bourne, „Antiquitates vulgares" — цитир. у Strutt, „Sports and Pastimes...", стр. 351.)

В. НАПАДКИ ПУРИТАН НА МАЙСКИЙ ПРАЗДНИК

„Грехи, совершаемые на ваших майских играх, бесконечны. Первый из них заключается в том, что вы наряжаетесь в платье женщины, которую вы обычно называете «майской девушкой» (т. е. королевой мая, девицей Марион); этим вы преступаете

прямую заповедь, данную во Второзаконии (XXII, 5), о том, что мужчины не должны надевать женского платья, ибо это гнусно. Но я сам видел на майских играх толпу, большая часть коей состояла их мужчин, одетых так похоже на женщин, что, так как их лица были закрыты, никто не мог бы отличить их от женщин. Вторым и самым величайшим грехом, является то, что — как говорят — те, кто танцует моррис, пляшут полуголыми. Можно ли больше погрязнуть во зле? Третий грех состоит в том, что вы обыкновенно убегаете с девушками ночью в лес и, как я слышал, из десяти девушек, которые отправляются на майский праздник, девять возвращаются домой уже не девушками".

(Из „Fetherson's Dialogue against, light, lewd and lascivious dancing", 1583 г. — цитир. у Drake, „Shak. and his times", стр. 79.)

Г. ОПИСАНИЕ МАЙСКОГО ПРАЗДНИКА ПУРИТАНИНОМ

„В майский день, в пятидесятницу и др. дни в году, все население города или деревни собирается вместе, и мужчины, и женщины, и дети. Либо все вместе, либо разделяясь на группы, они отправляются кто в леса и рощи, кто на холмы и горы, один — в одно место, другой — в другое, где приятно проводят время всю ночь, а утром возвращаются, принося с собой ветки и сучки березы для украшения ими места, где они собираются. Но самой важной вещью, которую они оттуда приносят, является майское дерево. С большим почетом приносят они его домой таким образом: двадцать или сорок запряженных быков, из которых каждый украшен букетом душистых цветов, привязанным к концам рогов, везут домой майское дерево, вернее сказать этого смрадного их идола. Все это дерево покрыто цветами и травами, обвязано вокруг и сверху до низу лентами, а иногда раскрашено разными красками. Двести-триста мужчин, женщин и детей следуют за ним с большим почитанием. Когда оно таким образом доставлено, его устанавливают, разукрасив его платками и флагами, развевающимися на верху его. Земля под ним устилается соломой, вокруг него привязываются ветви, вблизи него ставят палатки и беседки и затем начинается пиршество, прыганье и танцы вокруг дерева, как это бывало у язычников на праздниках в честь их идолов. Я слышал из достоверных источников, от

людей серьезных, с заслуженной репутацией, что из сорока, шестидесяти, а то и сотни девиц, отправляющихся в лес, едва треть возвращается домой такими же, какими ушли".

(Из Stubbes, „Anatomy of Abuses",—цитир. у Strutt, „Sports and Pastimes...", стр. 352 — 53.)

19

ОПИСАНИЕ СПЕКТАКЛЯ В ПЭРИС-ГАРДЕН 23 АВГУСТА 1584 Г.

А. (В Лондоне) „есть круглое здание в три этажа, где содержится около ста больших английских собак, с отдельными конурами для каждой. Этих собак обучают драться по одиночке с тремя медведями, из коих второй больше первого, а третий больше, чем второй... После этого появилась лошадь, за которой гнались собаки и, накоиец — бык, который храбро защищался. Затем несколько мужчин и женщин вышли из особого отделения: они танцовали, разговаривали и сражались друг с другом; а также один человек, который бросал куски белого хлеба в толпу зрителей, ловивших их. Над самой серединой здания была приделана роза; эту розу подожгли ракетой и вдруг из нее иа толпу посыпалось множество яблок и груш. Пока публика охотилась за яблоками, несколько ракет упало на нее сверху из розы, что очень напугало, но и позабавило зрителей. После этого ракеты и другие фейерверки вылетели из всех углов и этим было закончено представление".

(Рассказ Lupol von Wedel, бывшего в Соутворке 23 августа 1584 г. — цитир. у Chambers, „Eliz. St.", т. II, стр. 455.)

Б. ОПИСАНИЕ ТРАВЛИ МЕДВЕДЕЙ И БЫКА В 1592 Г.

„1 сентября его высочеству показали в Лондоне английских собак, которых было около ста двадцати. Все они содержались в одном помещении, каждая в отдельной каморке. Чтобы угодить его высочеству, по его желанию травили двух медведей и одного быка. В этих случаях можно видеть тренировку и храбрость собак, ибо хотя они и получают серьезные повреждения от медведей, а быки подхватывают их на рога и бросают в воздух так, что часто они падают обратио на рога,

они не сдаются. Они так крепко держатся за быка, что их надо оттаскивать от него за хвосты и насильно разжимать им челюсти. Четыре собаки одновременно были спущены на быка; они однако не могли одолеть его, так как он столь искусно отражал их атаки, что они не имели возможности хорошенько схватить его; бык же обращался с ними очень грубо и бил их..."

(Из „Diary of Duke of Wirtemberg", — цитир. у Adams, „Shak. playh." стр. 132.)

В. ОПИСАНИЯ ТРАВЛИ БЫКОВ И МЕДВЕДЕЙ В 1598 Г.

„В городе имеется несколько театров, где английские актеры почти ежедневно играют трагедии и комедии пред многочисленной аудиторией. Представления эти сопровождаются прекрасной музыкой и разнообразными танцами.

Есть там и еще одно здание, построенное в форме театра, которое служит местом травли быков и медведей. Этих животных привязывают сзади и начинают травить их большими английскими бульдогами, не без риска для собак от рогов одних и зубов других из этих животных. Иногда случается, что собаки бывают убиты на месте. Раненые или уставшие собаки заменяются новыми. За этими развлечениями часто следует бичевание слепого медведя. Это производится пятью или шестью людьми, стоящими вокруг с бичами, которыми они безжалостно стегают медведя; он же не может уйти от них, так как находится на цепи. Он защищается со всей силой и уменьем, бросая на землю всякого, кто попадается ему в лапы и кто недостаточно ловок, чтобы увернуться, вырывает бичи из рук бичующих и ломает их. На этих зрелищах — да и вообще везде — англичане постоянно курят табак. Для этого они имеют специально сделанные из глины трубки, в самый дальний конец которых кладется трава, настолько сухая, что ее можно растереть в порошок. Поджигая ее, они тянут дым чрез рот и выпускают его чрез ноздри на подобие дымовых труб. В этих театрах разносят и продают фрукты — яблоки, груши, персики, орехи, — смотря по сезону, а также эль и вино".

(Из „Itinerarium Germaniae, Galliae, Angliae, Italiae" P. Heutzner, 1598 г. — в англ. перев. цитир. у Baker, „The London Stage", т. I, стр. 8 — 9, изд. 1888 г.)

Г. ОПИСАНИЕ ТРАВЛИ БЫКА

„Бык очень внимательно следит за своим врагом — бульдогом (обычно употребляемым в этом спорте), у которого короткий нос, так что его зубы могут хорошо схватывать. Эта собака ползет на животе так, чтобы можно было схватить быка за нос. Бык старательно пытается защититься, прижимая нос близко к земле, так что его рога готовы подбросить собаку. Это настоящий спорт. Но если появляется больше одной собаки или если они трусливы и забираются ему под ноги, он старается по возможности выдавить из них внутренности. Я видел, как бык подбрасывал собаку вверх, примерно на 30—40 футов. Когда бык бросает собак — высоко ли, низко ли — люди стараются подхватить их на свои плечи, чтобы падение не повредило собакам. Обыкновенно кругом кладут песок, чтобы, при падении собак иа землю, несколько смягчить это падение. Несмотря на такие предосторожности много собак бывает убито, у многих переломаны суставы, а иекоторые так крепко хватаются зубами, что, когда бык их начинает трясти, зубы их зачастую оказываются сломанными... Настоящая отвага и искусство заключаются в том, чтобы держать быка за нос, пока он рычит, что мужественный бык делать избегает. Это спорт, в котором англичане находят много удовольствия, и не только публика низкого сорта, но и лорды и лэди...“

(Из John Houghton, „Collection for improvement of husbandry and trade“, 1694 г. — цитир. у Adams, „Shak. Playh.“, стр. 129 — 30.)

20

ОПИСАНИЕ ЯРМАРКИ (WAKE)

„Ну, Антеа, пойдем на праздник как и другие. Пироги, пирожиые и сливки — лакомства ярмарок. Сюда стекаются толпы, здесь развлечение становится главным заиятием. Ты увидишь танцоров морриса, девушку Мариаи, процессии и мимиста, изображающего разные смешные штуки. Будут также и актеры иизкопробного качества и по игре, и по костюму, которые, однако, своим выступлением придутся по вкусу темной деревне. К коицу дня будет игра в дубины, в которой хлыщ будет побит раньше, чем можно произиести слово. Но весь гнев тут же вскоре и исчезнет, смоченный элем или пото-

пленный в пиве. Счастливые крестьяне довольствуются самыми дешевыми развлечениями и не имеют другой заботы, как только о том, чтобы ярмарка состоялась и в будущем году".

(Из поэмы „Wake" Herrick, — цитир. у Drake, „Shak. and his times" стр. 103.)

21

А. ОПИСАНИЕ ЦЕРЕМОНИИ ОТКРЫТИЯ ВАРФОЛОМЕЕВСКОЙ ЯРМАРКИ

„Обычно каждый год в день св. Варфоломея, когда бывает ярмарка, Лорд-Мэр (в сопровождении 12-ти главных старейшин) отправляется в соседнее поле, одетый в красное одеяние.... Когда он выходит из пределов города, пред ним несут жезл, меч и шляпу; за ним следуют главные старейшины в красных одеяниях с золотыми цепями; все они верхом на конях. По их прибытии на назначенное место, где поставлена палатка, по два человека из толпы начинают бороться пред ними. Победители получают награды от представителей городской власти. Когда по окончании этого выпускают из мешка живых кроликов в толпу, мальчишки ловят их, стремясь поймать их с таким шумом, на какой только способны.

Пока мы были на этом зрелище, у одного из нашей компании — врача Тобиаса Саландера — вытащили из кармана кошелек с 9-ю кронами, что, без сомнения, было ловко сделано одним англичанином, который все время держался близко к нему, и доктор ничуть этого не заметил".

(Из „Itinerarium..." P. Hentzner, 1598 г, — цитир. у Stephenson, „Shak. London", стр. 226 — 27).

Б. ОПИСАНИЕ ВАРФОЛОМЕЕВСКОЙ ЯРМАРКИ В 1641 Г.

„Варфоломеевская ярмарка начинается 24 августа. Она так широко раскидывается, что захватывает не менее, чем 4 прихода, а именно: приходы церкви Христа, великий и малый св. Варфоломея и св. погребения. Сюда сходятся люди всякого рода и племени... Стоит понаблюдать и послушать странные

зрелища и смесь звуков на ярмарке. Вот один мошенник в шутовском наряде трубит в трубу или бьет в барабан, приглашая вас посмотреть его кукол. Там другой плут в образе лешего или какого то чудовища влечет вас поглядеть его марионеток. На другой стороне плут с тесемкой ярда в три длиной или с лентой в руке показывает свое искусство ловкости рук на удивление и восхищение собравшихся. Среди всего этого вы увидите простофилю (столь же умного, как и другие) со словами: «что вам угодно» на устах, стоящего в своем балагане и потрясающего трещеткой или пиликающего на скрипке. Это привлекает детей и они требуют этой чепухи. Все это вместе взятое производит такой головокружительный шум, что вам кажется, что вавилонское столпотворение не может с ним сравниться . . ."

(Из брошюры „Bartholomew Fair or variety of fancies", 1641 г., — привед. у Hazlitt, „Faiths and Folklore" (Brand's Popular antiquities), стр. 31.)

22

А. СПУСК ПО КАНАТУ С ЗУБЦОВ СОБОРА СВ. ПАВЛА ОДНОГО АРРАГОНЦА 9 ФЕВРАЛЯ 1546 Г. ВО ВРЕМЯ ПРОЕЗДА КОРОЛЯ ЭДУАРДА VI ЧЕРЕЗ ЛОНДОН

„Когда король почти достиг церкви св. Георгия во дворе собора св. Павла, там оказался канат, по величине схожий с корабельным, протянутый во всю длину от зубцов колокольни собора к большому якорю на другом его конце и закрепленный, немного не доходя до ворот дома настоятеля собора. Когда его величество приблизился к этому месту, появился человек-иностранец, родом из Аррагона. Лежа на канате головой вперед, раскинув на стороны руки и ноги, он на груди пустился по канату сверху на землю, как стрела выпущенная из лука, и встал на земле. Затем он подошел к его величеству и поцеловал его башмак. После нескольких слов он отошел и отправился по канату вверх, пока не перешел за половину двора. Тут, обвязав себя канатом, он стал разыгрывать на канате всякие штуки, прыгал и раскидывал ноги. Затем он взял веревку, привязал ее к канату, а себя — за правую ногу немного повыше ступни. Повисев на одной ноге некоторое время, он снова выпрямился при по-

мощи веревки и, развязав узел, опять сошел вниз. Все это на значительное время задержало его величество и всю процессию".

(Из „Archeologia",—цитир. у Strutt, „Sports and Pastimes...", стр. 218.)

Б. ВЫСТУПЛЕНИЕ ОДНОГО ГОЛЛАНДЦА В 1553 Г. ПРИ ПРОЕЗДЕ КОРОЛЕВЫ МАРИИ ЧЕРЕЗ ЛОНДОН НАКАНУНЕ ЕЕ КОРОНАЦИИ

„Когда королева прибыла во двор собора св. Павла, около школы на возвышении под виноградным кустом сидел мастер Хэйвуд. Он произнес перед нею речь по латыни. Был там еще некий Питер, голландец, который стоял на флюгере колокольни собора, с флагом длиною в 5 ярдов в руках, которым размахивал. Временами он стоял на одной ноге, потрясая другой; потом, к большому изумлению народа, стал на колени. Под ним были сделаны два помоста, один над крестом с факелами и флагами на помосте, а другой над шаром креста, также с флагами и факелами, которые не могли гореть, так как ветер был очень сильный... Питер получил 16 фунт. 13 шилл. и 4 пенса от города за труды и за весь материал".

(Из Holinshed, „Chronicles of England..." изд. 1577 г., — цитир. у Strutt, „Sports and Pastimes...", стр. 220.)

23

ОПИСАНИЕ ПЭДЖЕНТА ЛОРД-МЭРА И ЦЕРЕМОНИИ ВСТУПЛЕНИЯ ЕГО В ИСПОЛНЕНИЕ СВОИХ ОБЯЗАННОСТЕЙ (1575 г.)

„В день св. Симона и Иуды Лорд-Мэр вступает в исполнение своих обязанностей. На следующий день чрезвычайно торжественно он отправляется по реке в Вестминстер. Его судно разукрашено гербами города; около этого судна идет другое — судно королевы в полной боевой готовности, с разными артиллерийскими орудиями, со знаменами, щитами, с гербом Лорд-Мэра, города и гильдии, к которой принадлежит Лорд-Мэр, или с гербами купцов, путешественников, промышленности и торговли. Пред ним идет судно членов его

гильдии, носящих ливрею, со своим гербом. Затем судно только что вступивших в гильдию и затем всех вообще гильдий Лондона по порядку. Каждая гильдия имеет свое особое судно, украшенное гербом гильдии. Проследовав так вдоль Темзы, Лорд-Мэр сходит на берег в Вестминстере, где приносит присягу в Государственном казначействе пред судьей (который является одним из главных судей в Англии). После этого он возвращается по воде так же, как сказано выше, и высаживается на берег на пристани у собора св. Павла, где он и другие старейшины садятся на коней и с большой помпой следуют по большой улице города — Чипсайд. Впереди всех идут два больших знамени: одно из них с гербом города, другое — гильдии Лорд-Мэра. За ними два барабана и флейта, затем знамя города, а затем попарно около 70 или 80 бедняков в синих одеждах с красными рукавами и в шапках. Каждый держит в руке копье и щит, на котором нарисованы гербы всех тех лиц, которые были мэрами из рядов той же гильдии, к которой принадлежит и новый Лорд-Мэр. Затем два знамени: одно с королевским гербом, другое — Лорд-Мэра. Затем несколько человек, играющих на гобоях, за ними чиновники в бархатных одеждах с золотыми цепями и белыми жезлами в руках. Потом богато разукрашенная триумфальная колесница, на которой изображены фигуры и надписи, относящиеся к юстиции и магистрату. Затем 16 трубачей группами по 8 человек, со знаменами гильдии Мэра, за ними чиновники в бархатных одеждах с цепями и белыми жезлами, как было сказано выше. Затем баккалавры попарно в длинных одеяниях с красными шелковыми накидками на плечах. Эти баккалавры ежегодно избираются из той же гильдии, к которой принадлежит Лорд-Мэр (но не из числа членов, носящих ливрею), и исполняют обязанности караула на этом и подобных празднествах, составляя свиту Лорд-Мэра. Число их соответствует численности гильдии: иногда 60, а то и 100. После них еще 12 трубачей со знаменем Лорд-Мэра, потом барабан и флейта города и флаг гильдии мэра. За ними городская стража в синей одежде с красными рукавами и в шапках; у каждого на шее серебряный воротник. Потом члены гильдии, носящие ливрею, в своих длинных одеяниях с накидкой на левом плече: половина ее черная, половина — красная. Число их зависит от значения гильдии, к которой они принадлежат. За ними следуют чиновники шерифа, а затем чиновники Лорд-Мэра,

с другими чиновными лицами города, вроде камергера и городских сержантов. Пред Лорд-Мэром идет меченосец, на голове которого почетная шляпа, а в правой руке — меч города в богатом футляре, украшенном жемчугом. Слева от него идет городской глашатай, с большой золоченой булавой на плече. Мэр одет в длинное алое одеяние; на левом плече у него накидка из черного бархата и богатый золотой воротник на шее. С ним едет также и прежний Лорд-Мэр в алом одеянии, в бархатной накидке, с цепью на шее. Затем все старейшины попарно, в красных одеждах. Те из них, которые были мэрами, — с золотыми цепями, другие — в черных бархатных пелеринах. Позади всех следуют два шерифа — в своих темно-красных одеждах и с золотыми цепями. В таком порядке они проходят через город к гильдейскому залу, где в тот день обедает 1000 человек, все за счет Мэра и двух шерифов. Пир этот стоит 400 фунтов, из коих Мэр платит 200, а каждый шериф по 100 фунтов. Тотчас после обеда они отправляются в храм св. Павла, при чем каждый из указанных выше бедняков несет факел и щит. Факелы зажигаются, когда становится поздно и когда они возвращаются с вечерней молитвы".

(Из „A brief description of the Royal City of London", W. Smith 1575 г., — цитир. у Drake, „Shak. and his times", стр. 424.)

24

А. СПЕКТАКЛЬ В ПУБЛИЧНОМ ТЕАТРЕ ПО ОПИСАНИЮ НЕМЕЦКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА ТОМАСА ПЛАТТЕРА В 1599 Г.

„После обеда 21 сентября около 2 часов дня, я с моими компаньонами отправился за реку, где в здании с соломенной крышей видел трагедию о первом императоре Юлии. В ней по крайней мере 15 ролей, которые были очень хорошо разыграны. В конце спектакля — как это у них обычно — очень хорошо танцовали. Двое в мужских костюмах и двое в женских исполняли это изумительно согласно. В другой раз после обеда я также видел комедию недалеко от нашей гостиницы в предместьи — если я не ошибаюсь — „Епископские ворота". Здесь изображались люди разных национальностей, с коими

в каждом отдельном случае один англичанин дрался из-за своей дочери и победил их всех, кроме немца, выигравшего дочь в битве, после чего они уселись вдвоем и англичанин дал немцу и его слуге крепкий напиток, так что они оба опьянели, слуга запустил башмаком в голову своему хозяину и они оба упали и заснули. А в это время англичанин отправился в палатку, отобрал у немца его добычу и таким образом перехитрил его. В конце спектакля очень хорошо танцовали по английскому и ирландскому образцу. Так ежедневно в 2 часа пополудни в Лондоне исполняются две, а то и три комедии в разных местах, куда люди сходятся, чтобы повеселиться; это собирает много народа. Здания эти так устроены, что здесь играют на приподнятой площадке, так что всякий может хорошо все видеть. Имеются и особые галлереи, где можно стоять более удобно и даже сидеть за особую плату. Так всякий, кто стоит, платит только один английский пенни, а если кто хочет сидеть, его впускают чрез дальнюю дверь, и там он платит другой пенни. Если же хочешь сидеть на подушке на самом удобном месте, где не только все хорошо можно видеть, но и самому быть видимым, должен платить еще пенни у третьей двери. В антрактах среди публики носят еду и питье, так что каждый может освежиться за свой счет. Актеры одеты очень богато и элегантно, так как в Англии существует обычай, когда умирают именитые дворяне или рыцари, самые лучшие их одежды отдаются их слугам; а так как последним не подобает носить такие одежды, они отдают их актерам за небольшие суммы...“

(Из описания Т. Платтера — цитир. у Chambers, „Eliz. St.“, т. II, стр. 365.)

Б. КОСТЮМЫ И БУТАФОРИЯ В АРТИСТИЧЕСКИХ УБОРНЫХ В ГОРОДСКОМ ТЕАТРЕ

„Он появился среди нас в уборной и внимательно оглядел все наше имущество: наши статуи и изображения богов, наши планеты и созвездия, наших гигантов, чудовищ, фурий, зверей и пугал, наши шлемы, щиты, маски, парики и бороды, наши картонные марципаны и деревянные пироги. Принял ли он это за какой то заколдованный замок или храм, уставленный монументами всяких чудищ разного вида, я не пытался разгадать. Казалось — он удивлялся некоторое время, но стоял

неустрашимо. Потом вдруг, с утроенной силой рыцаря, могучей рукой он сорвал меч и щит, с которыми я играл Бовиса, и бросился в гущу всего этого имущества. Он начал избивать чудовище за чудовищем, брал кукол в плен, сбивал с ног циклопов, бросал об стену все наши принадлежности джига и драгоценные безделушки...“

(Из пьесы „Antipodes“ Brome, 1638 г., — цитир. во вступит. статье к изд. Murch ком. „Knight of the Burning Pestle“, стр. LXXIX — LXXX)

25

СПЕКТАКЛЬ ДЕТСКОЙ ТРУППЫ В 1602 Г.

„Оттуда мы отправились в детский театр... Происхождение детского театра таково: королева содержит несколько мальчиков, которые должны ревностно изучать пение и музыку и игру на разных инструментах, продолжая в то же время свои занятия. У этих мальчиков есть специальные руководители в области других искусств, особенно же хорошие в музыке. Для того, чтобы они могли получить хорошие манеры, один раз в неделю их заставляют играть пьесы. Для этой цели королева выстроила для них специальный театр, с большим количеством дорогих костюмов. Кто хочет посмотреть такой спектакль, должен заплатить 8 шиллингов. Тем не менее там всегда бывает много публики и много почтенных женщин, ибо — как нам говорили — там можно почерпнуть много полезных наставлений и хороших правил. Тут играют при искусственном освещении, что производит большой эффект. В течение целого часа до начала спектакля можно слушать прекрасную инструментальную музыку, исполняемую на органах, лютнях, пандоринах, мандолинах, скрипках и флейтах. На этот раз мальчик так прекрасно пел „cum voce tremula“ под аккомпанемент бас-виолы, что если бы только миланские монахини не оказались выше него, можно было бы сказать, что ничего подобного мы не слыхали во время нашего путешествия...“

(Из „Diary of the journey of Philip Julius, Duke of Stettin-Pomerania...“, 1602 г. — напечат. в „Transactions of the Royal Histor. Society“, new series, VI, 1892, стр. 27—29.)

26

СПЕКТАКЛЬ ПОДМАСТЕРЬЕВ В УАЙТФРАЙАРСКОМ ТЕАТРЕ В 1612 Г.

„В прошлое воскресенье вечером около шестнадцати подмастерьев (какого сорта была эта публика — вы увидите ниже) тайком разучили новую пьесу, еще не напечатанную и носящую заглавие: „Свинья, потерявшая свой жемчуг“, и заняли для спектакля Уайтфрайарский театр, пригласив туда, кажется, скорее своих возлюбленных, чем своих хозяев, которые должны были иметь доступ в театр по билетам, не отличаясь и от обыкновенных актеров. В конце спектакля шерифы (случайно услыхавшие об этом), как говорят, явились в театр и увели шестерых или семерых из них заканчивать последний акт в тюрьму Брайдуелл, остальные же разбежались. Странно слышать, как остроумны и догадливы оказались городские заправилы, так как под видом свиньи подразумевался Лорд-Мэр, сэр Джон Суиннертон, а под жемчугом — бывший Лорд-Казначей...“

(Из письма Sir Henry Watton — цитир. у Collier, „Hist. of Engl. Dram. Poetry...“, 1879 г., т. I, стр. 369 — 70.)

27

ЗОЛОТАЯ МОЛОДЕЖЬ НА СЦЕНИЧЕСКОЙ ПЛОЩАДКЕ В НАЧАЛЕ XVII В.

А. „Если я смогу найти себе компанию, после обеда я отправлюсь на сцену посмотреть пьесу. Как только я войду, в зале раздастся шопот: всякий, кто не знает, будет кричать: „кто этот господин?“ Вся модная молодежь на сцене поднимется с мест, начнет мне кланяться, посылать воздушные поцелуи, предлагать мне место. Я выберу того, кого захочу осчастливить среди прочих, займу его место и сяду. Закрыв лицо плащом, я стану смеяться над ним, а бедняга джентльмэн будет воображать, что он высоко почтен и что вся аудитория считает его моим закадычным другом...“

(Из пьесы Beaumont and Fletcher „Woman Hater“, ок. 1607 г. — цитир. в изд. Murch ком. „Knight of the Burning Pestle“, стр. 108 — 09.)

Б. „Сегодня я иду в театр, буду сидеть на виду у всех, приветствовать всех своих знакомых. Я встану между актами, сброшу свой плащ и предстану во всей красе, показав свое богатое платье... Специально для всего этого мы и ходим туда... А дамы спрашивают: „кто это?" — так как они приходят смотреть на нас и любить нас, как и мы их..."

(Из ком. Ben Jonson „Devil is an Ass", akт I.)

28

ЗОЛОТАЯ МОЛОДЕЖЬ В ТЕАТРЕ

„Как модник должен вести себя в театре

Театр — это биржа поэтов, где их музы (которые теперь обратились в торговцев) при встрече выменивают легкий словесный товар на более легкий чем слова — аплодисменты... Золотая молодежь, придворные, капитаны, обычно являются самыми основательными плательщиками, и, как мне кажется, самыми верными потребителями.., в то время как посетитель партера или галлереи платит за свое удовольствие только 1 пенни...

Здесь полная свобода в отношении развлечений. Получить стул может как сын фермера, так и ученик юридической школы. Вонючка имеет такую же свободу пребывать здесь в облаках табачного дыма, как и изящный придворный, а возчик и паяльщик пользуются одинаковым правом громкого голоса и таким же правом судить о пьесе, как и самый строгий из сонма критиков. А потому тот, кому большое число счетов от портных дает право на место, тем более не должен быть загнан в угол.

Поэтому, когда сборщики в публичном или частном театре становятся при входе, чтобы собирать входную плату, пусть наш модник — уплатив ее — тотчас же направляется к центру сценической площадки. Я разумею здесь не ложу лорда (которая нынче стала какими то задворками сцены)..., но самую устланную камышом площадку, где должна итти комедия. У трона Камбиза должно смело поместиться нашему оперенному страусу (наподобие артиллерийского орудия), презрев всякие мяуканья и свистки протестующей черни.

Подсчитайте только, какие большие преимущества приобретаются от сидения на сценической площадке. Во первых приобретается видное положение, благодаря чему оказываются прекрасно выставленными напоказ наилучшие и наиболее значительные составные части модника (как то: красивое платье, пропорциональность ног, белизна рук, персидский локон и умеренная борода).

Сидя на сценической площадке, вы как бы обладаете патентом на право пользования всеми преимуществами критика. Вы можете на законном основании почитаться сатириком, вы можете стоять у кормила и направлять движение сцен; ничто не помешает вам получить звание дерзкого, самоуверенного человека. Сидя на сценической площадке, вы можете (не переходя через нее) спросить у ближайшей двери, какая пьеса дается, а такой допрос гарантирует вас от многих ошибок. Если вы не знаете автора, вы можете выбранить его, а этим кстати можете поставить автора в известность о себе. Сидя на сценической площадке, вы можете (если имеете звание рыцаря) очень удачно получить себе любовницу, если вы джентльмэн из улицы Флит-стрит — то жену.

Растянувшись на сценической площадке и являясь судьей спектакля, вы должны поставить себя в положение театрального авторитета, так, чтобы какой нибудь поэт не смел грубо навязывать вам в уши свою музу без предварительного снятия с нее маски и раскрытия всей ее таинственности пред вами в таверне, где за его труды вы наиболее по рыцарски оплатите ужин обоих вас.

Сидя на сценической площадке, вы можете (с наименьшей затратой) купить дорогое знакомство с мальчиками: получить седалище за 6 пенсов, во всякое время знать, какую собственно роль каждый из детей играет, получить огня, исследовать кружева на костюмах и быть может выиграть пари...

Наконец — дурак ли вы или мировой судья, рогоносец или капитан, сын Лорд-Мэра или птенчик, плут или под-шериф — кто бы вы ни были, — сценическая площадка (как время) вынесет и выложит вас на полный свет и никто вас оттуда не прогонит, хотя воронье в партере и будет на вас гикать, свистеть, плевать и бросать в вас грязью. Терпение истинного джентльмэна перенесет все это и он посмеется над глупыми животными. Если чернь орет во всю глотку, чорт с ней: вы были бы хуже безумца, если бы вас это останавли-

вало. Ведь джентльмэн и толпа никогда не уживутся вместе на сценической площадке.

Пусть это замечание идет в ногу со всем остальным или скорее ярдов на пять впереди его, как деревенский слуга. Не появляйтесь на сценической площадке (особенно на спектакле новой пьесы), пока испуганный Пролог не довел до красноты свои щеки (путем их растирания) и не приготовился издать трубный звук, что означает начало спектакля. Только тогда наступает для вас момент — как будто бы вы были одним из предметов бутафории или как будто бы выпали из-за занавески — с табуретом о трех ножках в одной руке и с монетой между первым и вторым пальцами в другой, ибо если вы осчастливите своей персоной чернь тогда, когда еще чрево зала полно только наполовину, ваше платье совсем погибнет, фасон его пропадет и все размеры вашего тела будут находиться в опасиости быть пожранными, словно бы были поданы на прилавок среди птицы. Избегайте этого так же, как тюремного пристава. Вы создадите себе славу, если будете громко смеяться посредине самой серьезной и печальной сцены ужасной трагедии и если ваш голос будет так громко звучать, что звук его наполнит все здание. Так делают лорды, так делают и рыцари, подражающие им как обезьяны, а ученик юридической школы, являющийся шутом при рыцаре, бежит за ним сзади в припрыжку (и притом очень жалким образом). Будьте по отношению к ним гончей собакой, никогда не перестающей работать нюхом, пока не нападете на след. Ведь разговаривая и смеясь (как танцор морриса), вы нагромождаете Пелион на Оссу, славу на славу. Во первых — все глаза в галлереях перестанут следить за актерами и станут смотреть только на вас; самый большой олух в зале поймает ваше имя и если встретит вас на улице, когда вы попадете в его руки во время прохождения стражи, его слово будет за вас. Он крикнет: „это барич“ — и вас пропустят. Во вторых — вы обнаружите пред всем светом свое хладнокровие, так как покажете, что явились сюда не для того, чтобы отведать пустого развлечения, как изголодавшийся, но как джентльмэн, для того, чтобы убить глупый час или два от нечего делать. В третьих — вы сильно отвратите вкус аудитории и уроните автора. В худшем случае вы создадите определенное мнение о своей способности судить и заставите поэта пожалеть вашу слабость и при помощи посвящения вам какого нибудь

сонета направить вас в некий лучший рай, чтобы только заткнуть вам рот...

...До начала спектакля займитесь игрой в карты. Вы можете выиграть или проиграть (как фехтующий, при состязании на приз) и побить один другого по уговору, но разделить деньги при встрече за ужином. Для того чтобы обмануть бездельников, которые стоят, глазея на вас, разбросайте карты (предварительно разорвав четыре — пять из них) по всей сценической площадке, как раз при третьем звуке трубы, как будто бы вы проиграли...

...Если автор написал на вас эпиграмму или пофлиртовал с вашей любовницей, или выставил на сцену ваши перья или вашу красную бороду, или маленькую ногу и т. п., вы можете унизить его сильнее, чем отдув его палкой в таверне, если — посреди его пьесы (будь то пастораль, комедия, моралитэ, или трагедия) — вы подниметесь со своего стула с гримасой и недовольным лицом, чтобы уйти. Все равно, хорошо ли поставлена пьеса или нет. Чем лучше все это, тем более пусть оно не нравится вам. Встав на ноги, не стремитесь уйти потихоньку, трусливо, но громко приветствуйте ваших благородных знакомых, расположившихся на камыше или на табуретах вокруг вас, и стремитесь увести с собою вместе как можно больше публики. Пусть актеры чувствуют себя обязанными вам за то, что вы даете им место на расстояние локтя, пусть поэт призывает чуму на вас; не беспокойтесь об этом: нет музыки, которая шла бы вполне гладко.

Если компания или неблагоприятное состояние погоды заставляют вас высиживать спектакль, мой совет вам взять соломинку и подобно обезьяне начать щекотать серьезные уши ваших друзей-модников, чтобы посмешить других дурней. Мурлычьте что нибудь, веселитесь, находите недостатки в музыке, фырчите на игру детей, насвистывайте песенку, а самое главное — ругайте пайщиков театра за то, что в то время как в тот же день вы затратили 40 шиллингов на вышитую шляпу с пером (шотландской моды) для вашей возлюбленной, два часа спустя вы встречаетесь с тем же самым на сцене...

...В заключение: собирайте наилучшие крохи в пьесе, какие только можете добыть и которыми наиболее благоприятно может напитаться ваш худосочный ум, за неимением другого материала, когда женщины, воспитанные на „Аркадии“ и „Эвфуесе“, оттачивают на вас свои язычки. Эта способность (после

игры в волан) есть единственное украшение для новичка-придворного . . .“

(Из Th. Dekker, „Gull's Hournbook“, 1609 г., гл. VI — по изд. „The Temple Classics“, стр. 47 — 54.)

29

АКТЕРЫ И ТЕАТР ЗНАЧИТЕЛЬНО ИЗМЕНИЛИСЬ К ЛУЧШЕМУ ПО СРАВНЕНИЮ С ПРЕЖНИМ

А. „Небезызвестно всем, посещавшим частные театры „Блэкфрайарс“, „Кокпит“ и „Солисбэри-Коурт“, что без особо строгих мер мы очистили нашу сцену от всяких непристойностей и грубых шуток, которые могли бы вести к порче нравов или уронить каких нибудь выдающихся лиц в городе и королевстве; что мы старались, — поскольку это зависело от нас, — научить друг друга истинному и настоящему сценическому искусству, уничтожить крик и грубости, раньше пользовавшиеся большим успехом, и сделать наш язык и игру подходящими к более деликатным и утонченным требованиям современности; что мы выбросили из наших ролей — и также велели поступать и лицам, состоявшим у нас на службе, — ту старую привычку, которая прежде унижала людей нашей профессии, а именно стремление заманить молодых джентльмэнов, лиц, состоящих на службе у купцов, и подмастерьев, и заставить их тратить свои средства и средства своих хозяев на нас и на распутных женщин в тавернах. Мы совсем перестали брать деньги взаймы при каждой встрече у богатой молодежи, а равно восхвалять их мечи, пояса и шляпы, соблазняя их этим на траты в нашу пользу. Да послужит нам в похвалу то, что мы в значительной степени изменились к лучшему“.

Б. „Самым большим нашим огорчением является то, что в то время как спектакли воспрещены под видом общественных увеселений, другие общественные увеселения, несущие с собой гораздо более вредные последствия, разрешены в том же виде, как и раньше, а именно: этот рассадник варварства и зверства — „Медвежий сад“, где в обычные дни травят собаками этих получудовищ. Мясники, сапожники, каменщики и т. п. шумливая публика собирается туда так же свободно, как и прежде.

Скопище их и их выпотения портят воздух больше, чем животные, которых травят собаками и стегают кнутом. Туда собираются карманники, о которых давно уже не слышно в наших театрах, и разные лица, нарушающие общественное спокойствие, не смеющие показаться в наших приличных и порядочных театрах, куда приходят только лучшие представители знати и дворянства. Хотя кое кто несправедливо клеймит наши театры за то, что они являются пристанищем распутных женщин, которые тут же продают себя и торгуются с поставщиками из города и деревни, мы можем чистосердечно сказать, что такие нечестивые дела делаются без нашего ведома. Ведь мы не обладаем прозорливостью пророков, чтобы узнать честны ли женщины; к тому же в наши обязанности и не входит это исследование... Кукольный спектакль, который недостоин даже антрактной музыки у нас, и посейчас имеет бесконтрольную свободу действий. Посмотрите на знаменитый кукольный театр в „Колоколе" ..., куда городское население всякого рода и племени стекается к большему вреду для себя, чем это бывало на спектаклях комедий и трагедий, являвшихся живым воспроизведением поступков людей, где порок всегда был отмечен и подвергался наказанию, добродетель награждалась и поощрялась, а наша английская речь была наиболее правильно и естественно выражена. И вот за все это мы теперь страдаем..."

B. „В заключение этой нашей скромной жалобы обращаемся к тебе, великий Феб, и к вам, девяти сестрам-музам, покровительницам ума и защитницам нас бедных, униженных актеров! Если бы с помощью вашего всемогущего вмешательства мы могли ныне вновь быть водворены в наши прежние театры и снова могли вернуться к своей профессии, мы даем обещание на будущее время никогда не допускать в наши шестипенсовые ложи распутных женщин, являющихся туда лишь для того, чтобы оттуда их уводили с собой подмастерья и клерки юристов, и никаких других подобного сорта женщин, кроме тех, которые приходят со своими мужьями или близкими родственниками. Отношение к табаку также будет изменено: он продаваться не будет... Что касается сквернословия или тому подобных низостей, которые могут скандализировать порядочных людей, а дурных людей натолкнуть на распутство, то мы это совершенно изгоним за одно с безнравственными и грубыми авторами-поэтами... Отныне мы будем так вести себя,

что никто не станет именовать нас безбожниками или иметь причину жаловаться на нашу игру или пьесы. Мы не будем держать в среде своей актера, который бы читал свою роль так, словно бы хотел высмеять кого нибудь из порядочных людей. Мы уничтожим всю нашу беспорядочность и исправим все наши грехи. Пошли нам удачу, Феб и девять муз, и смилостивься над этой нашей жалобой".

(Из „Actors' Remonstrance", 1643 г. — напечат. у Hazlitt, „Engl. Dr. and Stage...", стр. 260 — 62 и 265.)

30

ПОВЕДЕНИЕ ЖЕНЩИН В ТЕАТРАХ

„Кто посетит храм сатаны — я разумею театр — тот не найдет там недостатка, ни в негодяях, ни в распутных женщинах, которые, переходя всякие границы стыда, стремятся в первые ряды, ближе к подмосткам, чтобы показать свое бесстыдство и быть на глазах у всех мужчин. Да, таково их открыто бесстыдное поведение: это всякий может видеть по их игривым жестам... Они похожи на женщин из непотребных домов, ибо часто, без всякого уважения к месту и к наблюдающей их публике, они открыто совершают такие мерзости, которые ужасно совершать и в тайне, как будто бы все, что они ни делают, им дозволено..."

(Из „The Third Blast of retreat from plays and theatres", 1580 г., — цитир. у Chambers, „Eliz. St.", т. IV, стр. 211.)

31

КАРМАННИКИ В ТЕАТРАХ

„Некий джентльмэн сидел на спектакле рядом с субъектом, в котором он сильно подозревал карманника. Для того, чтобы проверить его, он при случае вытащил кошелек и снова убрал его так небрежно, что он свесился вниз (однако глазами он зорко наблюдал за ним), и занялся разговором, отвернувшись в другую сторону. Видя это, его подозрительный сосед при первом удобном случае обнаружил свою профессию и, захватив добычу, начал пробираться к выходу. Джентльмэн сразу

заметил это: он тотчас же вынул нож и отхватил ему ухо, заявляя, что должен же он получить что нибудь взамен своего кошелька. Карманник начал ругаться, топать ногами и грозить. „Успокойся, милейший, — сказал другой, — предлагаю тебе поменяться: возврати мне мой кошелек и вот тебе твое ухо: бери его и уходи“ ...“

(Анекдотический рассказ, перепечатанный с рукописи Брит. Музея у Collier, „Hist. of Engl. Dr. Poetry...“, 1879 г., т. III, стр. 219 – 20)

32

ПУБЛИКА ПУБЛИЧНЫХ ТЕАТРОВ И ЕЕ ПОВЕДЕНИЕ

„В театр публика приходит не для того, чтобы поучаться, но из любви к таким речам и происшествиям, которые носят в себе намеки на ее собственные таланты и способности. Lingua не должна быть выставляема на позор на сцене публичного театра: она приличествует Академии. Дайте им „Развлечения Джэка Дрэма“, или „Tu Quoque Грина“, „Дьвола Эдмонтона“ и т. п. Если же это день праздничный, когда свободны матросы, лодочники, сапожники, мясники и подмастерья, будет очень подходяще поразить их буйный нрав какой нибудь раздирательной трагедией, полной битв и стычек, вроде „Гвельфов и Гибеллинов“, „Греков и Троянцев“, или „Трех лондонских подмастерьев“, которые обычно имеют 6 актов. В таких случаях зрители часто взбираются на сценическую площадку и производят между собой более кровавую катастрофу, чем актеры по пьесе. Я знал случаи, когда в такие праздники (особенно на масленице) актеров заставляли играть то, что было угодно большинству собравшихся (несмотря на то, какая пьеса была назначена на афише): то „Тамерлана“, то „Югурту“, то „Мальтийского жида“, а то и отдельные куски из всех этих пьес. А под конец все три были отвергнуты и актеров заставляли снять их трагические костюмы и день заканчивался „Веселыми молочницами“. Если это не было исполнено и желание зрителей не было удовлетворено, — так как иногда бывало, что актеры проявляли непокорность, — в воздухе начинали в изобилии летать скамьи, черепица, дранки, камни, апельсины, яблоки, орехи... А так как в толпе были специалисты разных профессий, то каждый из них работал по своей специальности

и величественное здание в один момент разносилось и обращалось в руины".

(Из Edm. Gayton, „Festivous Notes upon Don Quixote", 1654 г, — цитир. во вступит. статье изд. Murch ком. „Knight of the Burning Pestle", стр. CVI.)

33

ЗРИТЕЛЬ ГОРОДСКОГО ТЕАТРА И ЕГО ПОВЕДЕНИЕ В ТЕАТРЕ

А. „В местах сборищ на спектакли в Лондоне вы можете наблюдать, как люди толкаются, вертятся, тяжело дышат и кричат, чтобы только сидеть рядом с женщинами; заботятся о их платье, как бы на него не наступили; смотрят, чтобы пылинка не слетела на него, подкладывают им подушки под спину, чтобы им не было больно; шепчут им на ухо я не знаю что; подносят им яблоки, чтобы занять время... улыбаются, подмигивают, провожают домой по окончании спектакля... Наблюдать их поведение — истинная комедия..."

(Из Gosson, „School of Abuse", — по изд. Arber, стр. 35.)

Б. „В лондонских театрах считается шиком для молодых людей сперва войти в партер и окинуть глазами все галлереи, а затем, — на подобие ворона, выследившего падаль, — лететь туда и стремиться сесть как можно ближе к красавице. Вместо гранатового яблока они дают им простые яблоки, играют с их одеждой, для препровождения времени, разговаривают на всякие темы и по окончании спектакля или провожают их домой, при малом знакомстве, или скрываются в таверны... Этот открытый разврат колет глаза тем, кто это видит, и, как шипы, вонзается в набожных людей, когда они слышат об этом..."

(Из Gosson, „Plays confuted in five actions", 1581 г.—напечат. у Hazlitt, „Engl. Dr. and Stage...", стр. 215.)

В. „Среди других неудобств не малым является то, что театр оказывается удобным местом для сборища всяких отбросов общества, злонамеренных и безбожных, находящихся в городе и около него. Здесь они могут собираться и сговариваться о всяких своих нечестивых и злых делах. Мы опросили разных подмастерьев и других слуг, и они сами призна-

лись нам, что театры именно и являются местами, где они назначали свидания с теми, кто готов присоединиться к их планам и бунтовским выступлениям. В то же время театры являются обычным местом, куда все люди, не имеющие хозяев, сходятся, чтобы повеселиться...“

(Из обращения Лорд-Мэра и старейшин Лондона к Тайному Совету от 28 июля 1597 г. — привед. у Chambers, „Eliz. St“., т. IV, стр. 321.)

Г. „После окончания спектакля посетители театров часто предаются разврату вблизи от наших театров, если не в самых театрах. Наши театры, если еще не являются публичными домами — каковыми они легко могли бы стать, так как многие актеры (если правда то, что говорят о них) являются сводниками, — то во всяком случае состоят в близком родстве с ними или находятся в близком соседстве с такими домами...“

(Из Wil. Prynne, „Histriomastix“, 1633 г., — цитир. у Symonds, „Shak. predecessors in the Engl. Drama“, стр. 308 — 09.)

34

ОПИСАНИЕ ПРИДВОРНОГО СПЕКТАКЛЯ В ИЮЛЕ 1606 Г.

„При дворе был большой пир, а после обеда — спектакль. Стараниями графа Солисбэри и других их величествам [спектакль происходил в присутствии Якова I и Христиана Датского. *А. Б.*] показывали Соломона, его храм и прибытие царицы Савской, или — лучше сказать — хотели показать; но увы! Если бывают случаи, что все, казалось бы самое земное, в области развлечений, не удается смертным, то наше представление как раз оказалось таким случаем. Дама, которая должна была играть роль царицы, подносила драгоценные дары обоим их величествам, но, забыв о существовании ступеней у помоста, уронила свою корзину на колени его датского величества и упала к его ногам или вернее — как я думаю — ему на лицо. Произошло большое смущение, беготня, появились скатерти и салфетки, чтобы все вычистить. Затем его величество встал и хотел протанцовать с царицей Савской, но упал, чем унизил себя перед ней, после чего был унесен во внутренние аппартаменты и возложен на царское ложе, которое

оказалось изрядно замарано дарами царицы, сохранившимися на его одежде, как то: вином, сливками, вареньем, напитками, пирогами и т. п.

Между тем увеселения продолжались. Большинство присутствующих отошло на задний план или пало костьми. Затем появились в богатых одеждах Надежда, Вера и Щедрость. Надежда хотела говорить, но вино так ослабило ее старания, что она удалилась, выразив надежду, что король извинит ее краткость. Вера осталась тогда в полном одиночестве, но так как я уверен, что добрые дела не оказали ей поддержки, то она покинула зал в „шатком" состоянии. Щедрость подошла к стопам короля и, казалось, хотела покрыть обилие грехов, совершенных ее сестрами. Некоторым образом ей удалось выказать свою преданность и поднести дары; но она заявила, что она хочет вернуться назад, так как не было дара, который бы небеса не ниспослали уже его величеству. Она вернулась затем к Вере и Надежде, которые мучались рвотой в отдаленных покоях. Потом появилась Победа в блестящем вооружении. Она преподнесла королю богатый меч, который он не принял, но знаком руки велел положить около себя. Победа старалась приветствовать короля странной смесью стихотворных строк, но триумф ее был недолог: после весьма плачевных попыток произнести что то, она была уведена прочь как глупый пленник и ее уложили спать в передних аппартаментах. Затем был выход Мира. Исполнительница этой роли хотела сделать все возможное пред королем, но с грустью должен сказать, что она проявила гнев по отношению к сопровождавшим ее. Вопреки своему внешнему облику, она самым грубым образом вступила в бой с оливковой ветвью в руках и пала на руки тех, кто противился ее появлению".

(Из John Harrington, „Nugae Antiquae", 1606 г., — цитир. у Chambers, „Eliz. St.", стр. 172, прим. 1.)

БИБЛИОГРАФИЯ

Указываются главные труды и материалы, использованные при настоящей работе. Не отмечается целый ряд документов, законодательных актов и т. п., а равно и разные трактаты и памфлеты против театра и в защиту его, помещенные у Chambers, „Eliz. Stage“, IV, приложения, и у Hazlitt, „English Drama and Stage...“, упоминаемые в тексте и примечаниях.

I. НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

Adams, J. Q. Life of William Shakespeare, 1925.

Adams, J. Q. Shakespearean playhouses, a history of English Theatres from beginning to the Restoration, 1917.

Albright, W. E. Shakesperian Stage, 1912.

Alden, R. M. Shakespeare, 1922.

Aronstein, Ph. Der soziologische Charakter des Englischen Renaissance-Dramas. (Germanish-Romanische Monatsschrift, 1924.)

Beaumont and Fletcher. „Knight of the Burning Pestle“, ed. with introduction, notes and glossary by H. S. Murch (Yale Studies in English, № 33, 1908).

Besant, W. South London, 1899.

Campbell, L. B. Scenes and machines on the English Stage during the Renaissance, 1923.

Chambers, E. K. Elizabethan Stage, 4 vols, 1923.

Chambers, E. K. Mediaeval Stage, 2 vols, 1903.

Child, H. H. Secular influence on the early English Drama (Cambridge Hist. of the Engl. Lit., v. V, 1910).

Collier, J. P. History of the English dramatic poetry to the time of Shakespeare and Annals of the Stage to the Restoration, 3 vols., 1879.

Creighton, M. Age of Elizabeth, 1877.

Creizenach, W. English Drama in the age of Shakespeare, 1916. (Перев. с нем. „Geschichte des neueren Dramas“, IV.)

Dekker, Th. Gull's Hornbook, 1609. (The Temple Classics, 1904).

Diary of the Journey of Philip Julius, Duke of Stettin-Pomerania, through England in the year 1602, edited by G. Bülow and W. Powell (Transactions of the Royal Historical Society, new series, v. VI, 1892).

Drake, N. Shakespeare and his times, 1838.

Dramatic Records of Sir Henry Herbert, Master of the Revels, 1623 — 1673, edited by J. Q. Adams (Cornell Studies in English), 1917.

„Faiths and Folklore", a dictionary of national believes, superstitions and popular customs, past and current, with their classical and foreign analogues, described and illustrated (a new edition of „The popular Antiquities of Great Britain" by Brand and Ellis, alphabetically arranged), by W. C. Hazlitt, 2 vols, 1905.

Feuillerat, A. Documents relating to the Office of the Revels in the time of Queen Elizabeth. (W. Bang „Materialien zur Kunde des älteren Englischen Dramas", XXI, 1908.)

Fleay, E. G. Biographical Chronicle of the English drama (1559 — 1642), 2 vols, 1891.

Gildersleeve, V. C. Government regulation of the Elizabethan Drama, 1908.

Gosson, St. School of Abuse, 1579. (edited by E. Arber, „English Reprints", 1868).

Hall, H. Society in the Elizabethan age, 1887.

Halliwell, J. O. Dictionary of Old English plays, existing either in print or in manuscript, from the earliest times to the close of the XVII century, 1860.

Halliwell-Philips, J. O. Outlines of the life of Shakespeare, 1883.

Harrison, W. Description of England, 1577 (изд. Scott's Library — „Elizabethan England").

Hazlitt, W. C. English Drama and Stage under the Tudor and Stuart princes, 1543 — 1664, illustrated by a series of documents, treatises and poems, 1869.

„Historia Histrionica" — an Historical Account of the English Stage, 1699 (Dodsley's Collection of Old English Plays, edited Hazlitt, v. XV, 1876).

Hubbard, G. On the Site of the Globe-playhouse of Shakespeare (с 12 картами-видами Лондона), 1923.

Jusserand, J. J. Histoire littéraire du peuple anglais, v. II. 1904.

Lamborn and Harrison. Shakespeare — the Man and the Stage, 1923.

Laneham's Letter, 1575. (Chambers „Mediaeval St.", v. II, append.)

Lawrence, W. J. Phisical conditions of the Elizabethan public playhouse, 1927.

Lee, S. Shakespeare and the Modern Stage, 1907.

Ordish, T. F. Early London Theatres (in the fields), 1899.

Reyher, P. Les Masques Anglais, étude sur les ballets et la vie de Cour en Angleterre (1512 — 1640), 1909.

Schelling, F. E. Elizabethan Drama, 1558 — 1642, 2 vols, 1908.

Sisson, S. J. Le Goût public et le théâtre Elisabétain, jusqu'a la mort de Shakespeare, 1922.

Social England, a record of the progress of the people, science, literature and manners from the earliest times to the present days, edited by H. D. Traill and J. S. Mann, v.v. III and IV, 1903.

Stephenson, H. T. Shakespeare's London, 1905.

Stowe, J. Survey of London, 1593 (Everyman's Library, 1923).

Strutt, J. Sports and pastimes of the people of England with additions and a copious index by W. Hone, 1868.

Symonds, J. A. Shakespeare's predecessors in the English Drama, 1884.

Thompson, E. N. S. Controversy between the Puritans and the Stage (Yale Studies in English, № 20, 1903).

Thornbury, G. W. Shakespeare's England or sketches of our social history in the reign of Elizabeth, 2 vols, 1856.

Thorndike, A. Shakespeare's Theater, 1916.

Vatke, Th. Das Theater und das Londoner Publikum in Shakespeare's Zeit (Shak. Jahrbuch, Bd. XXI, 1886).

Ward, A. W. History of the English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne, 2 vols, 1875.

Ward, A. W. Some political and social aspects of the later Elizabethan and earlier Stewart period (Camb. Hist. of the Engl. Liter., v. V, 1910).

II. НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Бернштейн. Английская революция XVII в., 1924.

Боянус, С. К. Внешний обиход придворного театра времен королевы Елизаветы. (Ежегодн. Петрогр. Гос. Театров, сез. 1918 — 19 г., 1922.)

Боянус, С. К. Задачи театра и техника театрального дела в эпоху Шекспира. (Бирюч Петр. гос. театров, II, сборн. статей, 1920 г.)

Конради, А. История революции, т. I, 1924.

Кулишер. Промышленность и рабочий класс в Западной Европе в XVI—XVII в.в., 1922.

Лозинский, С. Очерки по истории классовой борьбы, 1925.

Мюллер, В. Драма и театр эпохи Шекспира, 1925.

Розенталь, Н. История Европы в эпоху торгового капитализма, 1927.

Савин, А. Лекции по истории английской революции. 1924.

Сильверсван, Б. П. Театр и сцена эпохи Шекспира в их влиянии на тогдашнюю драму. (Сборн. Ист.-Театр. Секции ТЕО Наркомпр., 1918.)

Смирнов, А. А. Английский театр в эпоху Шекспира. („Очерки по истории Зап.-Евр. театра“, 1923.)

Стороженко, Н. И. Предшественники Шекспира (Лили и Марло).

Фриче, В. Шекспир, 1926.

Шюкинг, Л. Социология литературного вкуса, 1928.

Таблица I

Показательная таблица роста театральных зданий Лондона XVI-XVIIв.

Годы / Театры

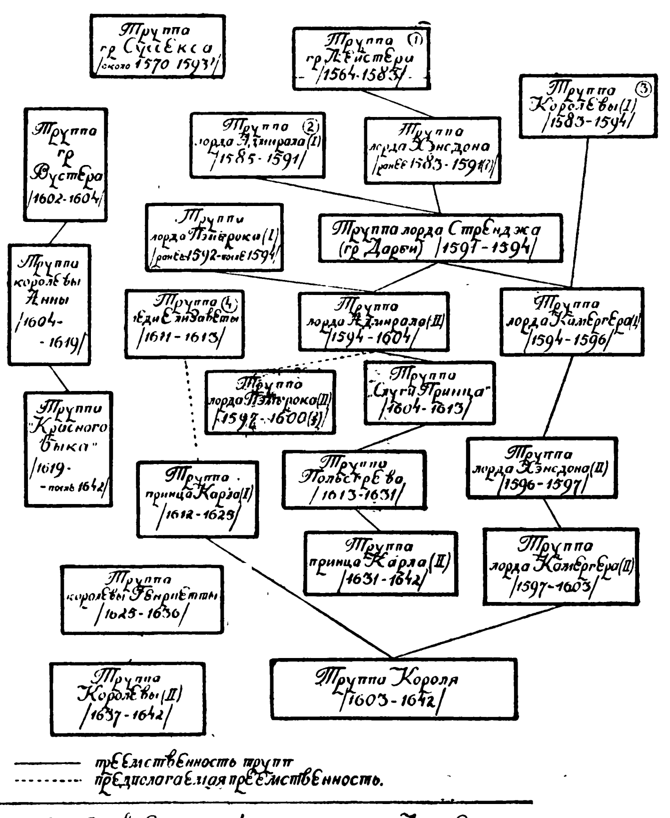
Театр (Theatre)
Блэкфрайерс Фэррента (Blackfriars I)
Куртина (Curtain)
Залы собора св. Павла (St Paul's)
Ньюингтон Баттс (Newington Butts)
Роза (Rose)
Лебедь (Swan)
Блэкфрайерс Бэрбеджа (Blackfriars II)
Глобус (Globe)
Фортуна (Fortune)
Красный Бык (Red Bull)
Уайтфрайерс (Whitefriars)
Надежда (Hope)
Блэкфрайерс Россетера (Rosseter's Blackfriars)
Кокпит или Феникс (Cockpit or Phoenix)
Солсбери Корт (Salisbury Court)
Кокпит при Дворе (Cockpit in Court)

1576
1580
1590
1600
1610
1620
1630
1640
1642

1576
1577
1578
1584
1587
1595
1596
1599
1599
1600
1603
1604
1613
1617
1617
1617
1629
1632

Частные театры
Публичные театры
Придворные театры

Главнейшие профессиональные труппы Лондона /1576-1642 гг./



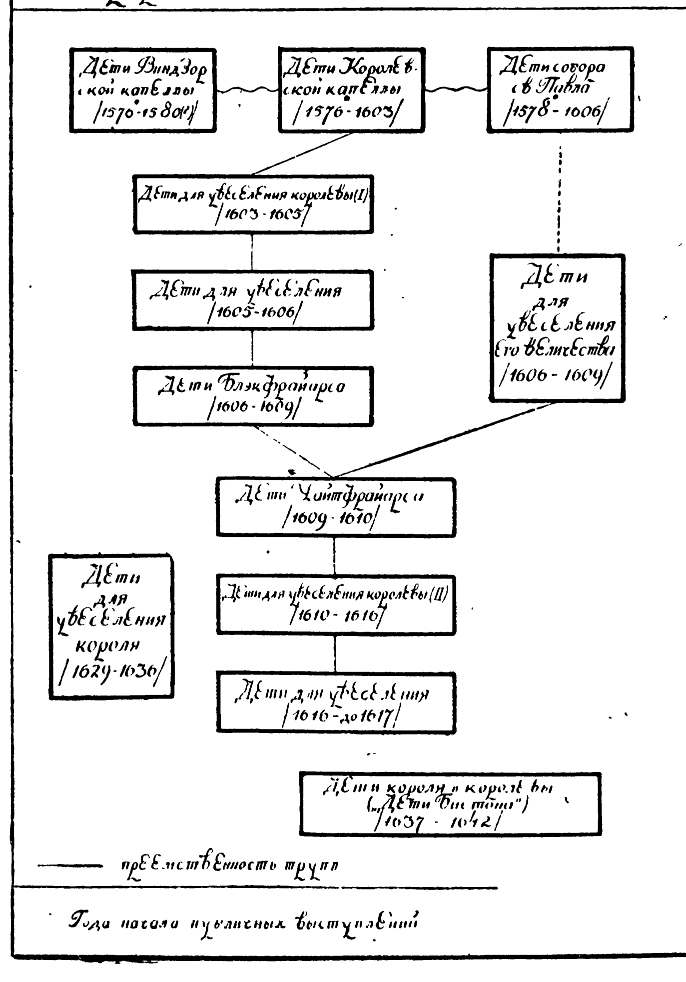
(1) Существует с 1554 г. как труппа Додлея.

(2) До 1585 г. именуется труппой Говарда.

(3) После 1594 г. и до 1603 г. — в провинции.

(4) После 1615 г. — главным образом в провинции.

Главнейшие детские труппы Лондона /1576-1642 гг/



ОГЛАВЛЕНИЕ